

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Dibujo I
(Dibujo y Grabado)



**MONOIMPRESIÓN: INVESTIGACIÓN A TRAVÉS DE LA
CREACIÓN PLÁSTICA**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Eustaquio Carrasco Carrasco

Director

Álvaro Paricio Latasa

Madrid, 2001

ISBN: 978-84-8466-165-8

©Eustaquio Carrasco Carrasco, 1992

E U S T A Q U I O C A R R A S C O C A R R A S C O



BIBLIOTECA U.C.M.

5308328891

M O N O I M P R E S I O N ; I N V E S T I G A C I O N
A T R A V E S D E L A C R E A C I O N P L A S T I C A



N.º T 123

Dirección: Dn. D. ALVARO PARICIO LATASA

Catedrático de Grabado de la Facultad de
Bellas Artes.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

Departamento de Dibujo

MADRID, 1992

*A Rafaela,
mi madne.*

Mi agradecimiento pleno y de manera muy especial al Dr. -
D. ALVARO PARICIO LATASA, Catedrático de Grabado de la Facul -
tad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, -
quien ha guiado este escrito y otras muchas ideas con sabios -
y afluables consejos, mostrando en todo momento un gran interés -
incluso en los más pequeños detalles.

Asimismo, reconozco al CENTRO INTERNACIONAL DE INVESTIGA -
CION GRAFICA DE CALELLA (Barcelona), que me haya permitido de -
sarrrollar parte del estudio y de la experimentación, aportándome
medios y materiales adecuados, aparte de encontrar un exce -
lente ambiente de trabajo y compañerismo.

Por último, agradezco a mis padres, hermanos, sobrinos y -
amigos, su demostración de comprensión y paciencia, cuando de -
forma reiterada les he puesto como excusa mi compromiso y tra -
bajo contralados en esta tesis, por lo que no he podido compa -
tir con ellos gran parte de esos buenos momentos que la vida -
nos ofrece.

I N D I C E G E N E R A L

MONOIMPRESION; INVESTIGACION A TRAVES DE LA CREACION PLASTICA

Prólogo p. 10

Introducción 13

Capítulo I

MONOIMPRESION CON PRESION 17

I.1.	El Monotipo	21
1.1.1.	Procedimientos de colores solubles en agua.	22
1.1.2.	Combinación de diferentes procedimientos solubles en agua	27
1.1.3.	Combinación de colores solubles en agua con tintas grasas de imprimir	27
1.1.4.	Procedimientos aditivos: tintas de imprimir y óleos	29
1.1.5.	Procedimientos subtractivos (tintas de imprimir sin diluir)	30
1.1.6.	Aplicación de tintas de imprimir con distintas densidades. Métodos aditivos y subtractivos.....	32
1.1.7.	Impresión de materias y elementos de diversa naturaleza	35
1.1.8.	Empleo de las superposiciones	37
1.1.9.	Método de las viscosidades	40
1.1.10.	El uso del collage	44
1.1.11.	Procedimientos de reservas	46
1.1.12.	Monotipia senigráfica	48
1.1.13	Combinación de técnicas y procedimientos complementarios al monotipo	60
I.2.	El "Transfer"	63
1.2.1.	Transfer mediante offset	63
1.2.2.	Transfer mediante senigrafía	68
1.2.3.	Transfer con imágenes de prensa	70
1.2.4.	Combinación de diversas técnicas con el transfer	78
I.3.	El "Rubbing" (Frotamiento de Relieves)	82
1.3.1.	Rubbinga con ceras. Procedimientos aditivos	83

I.3.2.	Rubblings con ceras. Procedimientos <u>substractivos</u>	87
I.3.3.	Superposiciones de rubblings con ceras. Procedimientos <u>aditivos y substractivos</u>	88
I.3.4.	Combinación de técnicas complementarias a los rubblings hechos con ceras	91
I.3.5.	Rubblings sobre "papier collé"	91
I.3.6.	Rubblings con nodillos entintados	92
I.3.7.	Superposiciones de rubblings hechos con <u>nodillos entintados</u>	94
I.3.8.	Combinación de algunas técnicas complementarias a los rubblings hechos con <u>nodillos entintados</u>	96
I. 4.	Monoimpresiones de Distintas Materias Realizadas - Sobre el Sопonte	97
I.4.1.	Monoimpresiones con elementos y materias de modo independiente: los sellos	97
I.4.2.	Monoimpresiones con nodillos	112
I.4.3.	Monoimpresiones realizadas directamente con y en el papel, al que le han sido aplicado= los colores	116
I.4.4.	Monoimpresiones con cuerdas realizadas <u>directamente en el papel</u>	123
I.4.5.	Monoimpresión por <u>absonción sin efectuan - presión</u>	125

Capitulo II

MONOIMPRESION CON AGUA 128

II.1.	Introducción	130
II.2.	El Procedimiento	132
II.2.1.	Algunas consideraciones sobre circunstan - cias de las materias que integran la mono - impresión con agua	134
II.2.2.	Algunos modos de aplicar el color	135
II.2.3.	Los movimientos producidos en el agua	137
II.3.	Las Superposiciones	139
II.3.1.	El método de las superposiciones	139
II.3.2.	Consecuencias de las superposiciones	139
II.4.	La Utilización de Plantillas y Elementos Varios...	142

II.4.1. Las plantillas positivas	142
II.4.2. Las plantillas negativas	145
II.5. Combinación de Algunas Técnicas Complementarias a la Monoimpresión con Agua	146

Capítulo III

MONOIMPRESION CON LUZ 149

III.1. La Fotografía	151
III.1.1. El proceso	151
III.1.2. Monoimpresiones sobre el negativo	152
III.1.3. Monoimpresiones sobre el positivo	154
III.2. La Fotocopia. El "Copy-Art"	169
III.2.1. Introducción	169
III.2.2. Superposiciones en superficie pintada	169
III.2.3. Superposiciones	170
III.2.4. Efectos con manos	171
III.2.5. Composiciones Estáticas con materias diversas	172
III.2.6. Coordinación movimiento-pausa (en una sola dirección)	173
III.2.7. Sucesión de movimientos alternativos (en una o varias direcciones)	174
III.2.8. Anamorfosis	175
III.2.9. Movimientos de dibujos realizados con técnicas diversas	176
III.2.10 Efectos lumínicos en movimiento (gráficas -- mos)	177
III.2.11 Transformación gráfico-pictórica	177

Capítulo IV

MONOIMPRESION CON AIRE 180

IV.1. Introducción	182
IV.2. La Pulverización con aire y color	183
IV.2.1. Utilización de plantillas	186
IV.2.2. Utilización de objetos varios	190
IV.2.3. Utilización de pantallas de senigrafía ...	191
IV.2.4. Pulverizaciones sobre superficies en relieve	193

IV.2.5. Combinación de monoimpresión con aire con otras técnicas	196
--	-----

Capítulo V

MONOIMPRESION CON CALOR

198

V.1. Monoimpresión con Ceras y Tintas de Imprimir Diluidas	202
V.1.1. Procedimientos de ceras y tintas de imprimir diluidas	202
V.1.2. Combinación de ceras con monoimpresión con agua	207
V.1.3. Combinación de tintas de imprimir diluidas= monoimpresión con agua	210
V.1.4. Adición de otras materias colorantes sobre= resultados de cera y tintas de imprimir diluidas	210
V.2. Monoimpresión y Tintes de Colores Solubles en Agua (El Batik)	212
V.2.1. Procedimientos de ceras de colores solubles en agua	213
V.2.2. Otras alternativas de las ceras y los tintes de telas	215
V.3. Monoimpresión Cerámica	219
V.3.1. Técnicas de monoimpresión cerámica	220
CONCLUSIONES	226
NOTAS BIBLIOGRAFICAS	234
RELACION DE ILUSTRACIONES	240
BIBLIOGRAFIA	250

APENDICE. Trabajos Originales.

P R O L O G O

Cuando el quehacer de cada día del ser humano es planteado sin visos de modificación, se produce con frecuencia la rutina más absoluta, a la que le sigue el aburrimiento más indecible. Esto, aplicado en el arte, puede conllevar a andar caminos muy contos, o encerrarse en círculos viciosos cada vez más pequeños, que acaban por reducirse en simples puntos, permaneciendo en perpetuo anquilosamiento; o lo que es igual, cuando un artista cree que el estilo que ha encontrado y que le define, debe ser inamovible, mostrándose reacio a todo tipo de movimiento o corriente artística que vaya apareciendo en su momento.

Al analizar esta situación, uno se da cuenta, partiendo de la base de que los vientos no siempre soplan en la misma dirección, que hay a veces que dejarse llevar por determinadas circunstancias que producen emoción, y que son difíciles de explicar, pero que tienen que ver mucho con la desaparición de la costumbre inveterada, o el modo de plantearse un trabajo de creación. Aunque sea una paradoja, esa sensación de inalterabilidad puede ser la chispa que haga revelarse a una persona contra sí misma, cambiándose así todas las pretensiones caducas y entrando un nuevo aire renovador que dé un fuerte impulso y giro a lo que en apariencia estaba pendido.

Guiado, pues, por este principio, he llegado a la conclusión de que en la búsqueda y la experimentación en el terreno plástico está la solución, para encontrar nuevas sensaciones que permitan alimentar el espíritu creador del que muchas veces se adolece. Es por esto, por lo que a lo largo de varios años he ido experimentando y desarrollando un conjunto de técnicas, dentro y fuera de las antes de la impresión (acrecentada de manera más diversificadora), tratada no como algo accesorio y complementario de ciertas técnicas consideradas como clásicas, sino como una verdadera y auténtica modalidad artística, de la que emanan todo un sinnúmero de propuestas plásticas. Así pues, he llegado a la determinación de recopilar todas aquellas técnicas y procedimientos que, por su elevado interés, han merecido ser aludidas, para encontrar la cohesión y correlación que entre ellas existe, partiendo de premisas sumamente dispares, e incluso, antagónicas. Visto desde un ángulo puramente personal, esto no me ha supuesto reto alguno, si no todo un querer hacer, cargado de entusiasmo, al investigar resultados nuevos, especialmente, cuando ha entrado a formar parte la búsqueda como método de aprendizaje, para así poder después analizar en profundidad y sacar las conclusiones pertinentes, que han configurado a su vez la base de nuevas maneras de actuación.

Los distintos puntos de partida para llegar a logros nuevos y positivos los he fundamentado, en parte, en procesos ya conocidos, a los que se les ha dado otro rumbo muy distinto al que hasta ahora tenían. Sin embargo, la parte más atractiva de toda la investigación, ha sido la experimentación con útiles, elementos y materias colorantes de muy diversa índole en cada una de las modalidades, de los que no sólo he aprendido el modo de intervención en cada caso, para la consecución de un efecto determinado, sino también la forma de seguirme a

mi mismo todas aquellas directrices que se iban generando como consecuencia de dichas actuaciones; de este modo, han surgido técnicas y conceptos nuevos, tanto de expresión, como de entender otra realidad plástica de importantísimo valor.

El interés por el avance y el descubrimiento, siempre han sido una constante, incluso cuando se han presentado cientos escollos, ya que estos han provocado que se tomaran otros caminos de los que sorpresivamente han surgido frutos positivos hasta el momento desconocidos.

En cuanto a los medios disponibles para llevar a cabo las diferentes técnicas, hay que decir que, si bien he tenido fácil acceso a gran parte de los materiales, en otras ocasiones se ha hecho necesario efectuar un desembolso considerable de dinero, especialmente en aquellos materiales que han sido determinantes para la consecución de aspectos y efectos especiales que derivan de procesos puramente mecánicos, como: el tónculo, la cámara fotográfica, la ampliadora, la fotocopiadora, el aerógrafo, el compresor, el horno eléctrico, etc. En otro orden están los útiles de grabado calográfico, pintura, serigrafía, cerámica, así como objetivos, lentes y otros muchos más accesorios de fotografía.

Debo decir, que todas las ilustraciones insertadas en este escrito, han sido tomadas de los numerosos trabajos que he realizado a lo largo de la mencionada investigación, al considerar que era lo más idóneo y directo a la hora de hacer los pertinentes análisis, de los que se desprende un verdadero conocimiento de causa. Hubiese preferido que absolutamente todas las vertientes de los procedimientos que se describen, también estuvieran reflejados con su respectiva imagen, pero, dado el planteamiento descriptivo de la redacción no ha podido ser llevado a cabo.

Mi última referencia en este prólogo es para exponer, que siempre he tenido presente la idea de conseguir objetivos que fueran aplicables a innumerables campos, empezando por la escuela, y terminando por el mundo de la ciencia, donde cualquier propuesta de tipo visual, formal o gráfico, es un aporte de gran consideración.

I N T R O D U C C I O N

En el mundo de las sensaciones, entendidas bajo una perspectiva artística, todo proceso creativo revela y enciende una intención que, acompañada de una idea, se traduce con el tiempo en expresión plástica.

La interrelación de lo sensorial con lo experimental crea un juego armónico, capaz de conjugar el mundo onírico con el mundo real. Si a esto se le añade el deseo e impulso constante de la renovación tanto de los fondos, como de las formas, y la improvisación que determinadas técnicas y procedimientos sugieren, debido a sus calidades y cualidades, se habrá entrado en otra dinámica, en otro campo inexplorado; en definitiva, en otra realidad y modo de hacer muy distinto a lo que se conoce habitualmente. Este, es el caso de la MONOIMPRESIÓN (palabra compuesta del griego: monos, que significa uno, único, auténtico, que aquí se traduce en una copia original; la otra palabra de origen latino: imprimere, equivale a: imprimir, estampar, etc.), que por ser un medio de expresión tan variado como amplio, crea y define toda esa ilusión visual susceptible de protagonizar todo un conjunto de sensaciones. Así pues, la MONOIMPRESIÓN consiste en imprimir una sola e irrepetible obra, teniendo, por un lado, ciertas connotaciones gráficas, emparentadas con las grandes modalidades de la estampación o artes gráficas (grabado, serigrafía, etc.), pues no en vano se recurre y se apoya en estas mismas técnicas, para llegar a resultados diferentes, a consecuencia del modo de utilización del material empleado, como de realización práctica. Por otra parte, da la sensación de obra pictórica (batik, monotipo, cerámica), sin salirse del contexto de estampación.

Es pues, el modo de imprimir, el elemento base que hace diferenciar unas técnicas de otras que, a su vez, ha sido uno de los puntos que han suscitado el interés en la investigación; no se monoimprime de la misma manera efectuando presión que fotografiando, pulverizando con aire, o calentando con fuego; todas estas modalidades están unidas por un lazo común que las hace hermanarse: la consecución de una obra a través de técnicas de impresión.

Igualmente, cada técnica apunta nuevas vías de expresión de las que surgen elementos de composición, que al mismo tiempo permiten identificar y definir el tipo de monoimpresión tratada; así, por ejemplo, de la MONOIMPRESIÓN CON PRESIÓN, surgen específicos grafismos, ritmos de formas, movimientos, texturas. LA MONOIMPRESIÓN CON AGUA apunta formas sugestivas, mezclas de colores de ilimitado cromatismo. Con LA MONOIMPRESIÓN CON LUZ aparecen imágenes fotográficas realistas y transformadas, asociadas con otras de procedencia manual y artística, sin olvidar las formas que apuntan los fotogramas. En LA MONOIMPRESIÓN CON AIRE se conjugan efectos de formas transparentes y volumétricas y composiciones donde las superposiciones aportan nuevas sensaciones. Por último, en LA MONOIMPRESIÓN CON CALOR se fijan las imágenes, mediante la fusión de materiales cerámicos, los cuales aportan todo tipo de calidades y particularidades expresivas.

En suma, todo un cúmulo de experiencias, logros plásticos y expresiones variadas se encuentran en el amplio campo de la MONOIMPRESIÓN, a la que ha de atribuirse el calificativo de "ARTE MAYOR".

MOTIVACION DE LA INVESTIGACION

Son muchos y variados los factores determinantes de la propuesta tesis, que han dado origen a planteamientos distintos, a través de los trabajos realizados en el terreno práctico. Pero, sobre todo, estos agentes estimulantes, radican y parten de un motivo vocacional y el deseo de proyección directa al mundo de la docencia y de la creación.

Atendiendo a otras razones que han dado origen a la elección de este tema (Monoimpresión: investigación a través de la creación plástica) se han analizado los pertinentes resultados, buscando:

a) El Descubrimiento

Los hallazgos hasta ahora conseguidos, han permitido entusiasmar, penetrar y abrir caminos a todo tipo de indagaciones plásticas.

b) El Concepto

La importancia de la fuerza expresiva, así como las ilimitadas posibilidades formales, que la monoimpresión desempeña en el ámbito de las artes plásticas, no ha estado exenta de la idea de potenciarla, compararla y definirla con otras antes consideradas y calificadas de "Mayores".

c) El Lenguaje

Las derivaciones de esas ilimitadas posibilidades expresivas, ya apuntadas, han dado origen inevitable y necesariamente a deducciones y traducciones, tanto visuales como gráficas, formales y de composición, que han ido creando un nuevo y sugerente lenguaje.

En el fondo de todo el problema ha estado la intención de resolver y transcribir todas aquellas posibilidades teóricas y experimentales, que por su interés, han podido ser y aportar nuevas vías de entendimiento en el idioma artístico.

OBJETIVOS

Para una mayor y mejor consecución de resultados, se tienen en cuenta y estudian los siguientes términos:

- La aportación de las distintas técnicas, con sus análisis pertinentes.
- La inclusión de maneras de expresión, que por variadas, han enriquecido el panorama expresivo de la monoimpresión y del arte en general.
- La creación de un lenguaje plástico, capaz de tener múltiples vías de ejecución y traducción.
- La visualización de ideas y razonamientos, llamados a ampliar un nuevo concepto plástico.
- La generación de una nueva experimentación plástica, aplicada a cualquier medio de expresión conocido.
- La justificación y aclaración, tanto teórica como práctica, de los resultados producidos en los trabajos de monoimpresión.

En definitiva, descubrir nuevas vías en la creación y -
realización en el arte.

METODOLOGIA

El estudio de los distintos procedimientos que integran la monoimpresión, se basa en la consecución de actitudes y -
sensaciones, que implican actuaciones diferentes. Al proceder de este modo, se van creando una red amplia y definida de nuevos hallazgos y planteamientos expresivos.

Así pues, se actúa:

- Directamente; cuando se parte de elementos y modos de realización ya conocidos.

Esta actuación a su vez es:

* Provocada, cuando se programa y proyecta toda intención plástica, guiada por la experiencia adquirida de resultados anteriores.

* Espontánea, partiendo de elementos básicos e intuiciones creadas, provocando y fomentando en ocasiones el azar, para encender la inquietud en la sorpresa, y así ver nacer nuevas propuestas de expresión.

- Indirectamente; partiendo de otras fuentes de información, que al tiempo que aportan ideas y decisiones nuevas, estiman a llevar sus conclusiones a hechos prácticos.

Capítulo I

M O N O I M P R E S I O N

C O N P R E S I O N



50/1-9010
79

I. MONOIMPRESION CON PRESION

Según su significado, se entiende por presión, a la acción de apretar y comprimir, que, en el caso de la impresión, se trata de un resultado en el que quedan grabados sobre una superficie determinada (papel, plástico, etc.) dibujos, formas y otros muchos más elementos compositivos que previamente fueron realizados con materias colorantes sobre superficies metálicas o de materiales de diversa índole, adquiriéndose si simultáneamente, un aspecto nuevo y característico, que confiere a este modo un significado intrínseco.

La acción de presión, con que se realizan la mayor parte de las obras gráficas, quizás, sea la más extendida, pero, indudablemente, no es la única; por tanto, se entenderá al modo de hacer presión, como un método más a tener en cuenta dentro del amplio abanico que de maneras de impresión nos ofrece la monoimpresión.

Dentro de las artes gráficas, teniendo como actuación la presión, y por extensión la monoimpresión, hay que distinguir cuatro grandes procedimientos, como son:

- La impresión en relieve, que goza de ser la más antigua. Esta se realiza resaltando bien volúmenes o bajorelieves que surgen de un plano, los cuales han sido tallados a mano o mediante máquinas, en el caso de la imprenta; posteriormente, se entintan y se estampan ejercitando presión con determinado material de prensado, para quedar luego el motivo estampado sobre un soporte (papel, cartón, tela, plástico, etc.).

Son claro ejemplo de este tipo de impresión: la xilografía, la linoleografía, y en el caso de la imprenta: la tipografía y la flexografía (estas dos últimas no se tratan en este capítulo, dado que responden a un contexto más industrial que artístico).

- La impresión en hueco. Se realiza generalmente mediante el mordido de una plancha metálica. Las líneas y zonas hundidas por el ácido se llenan de tinta y se estampan posteriormente en papel, que debe ser absorbente, el cual ha de ponerse sobre dicha plancha. Este es el caso del aguafuente, el aguatinta, la punta seca, butil, etc. Para el caso industrial se encuentra el huecograbado.

- La impresión planográfica. En este procedimiento no hay relieve ni hueco. Se caracteriza y se basa en la repulsión entre el aceite o grasa y el agua. En esta ocasión el tema que va a imprimirse se graba a mano o de forma fotomecánica sobre la superficie plana de la plancha, de piedra o metal respectivamente; posteriormente, le sigue un proceso químico con el fin de que en la parte grabada se pegue la tinta y no al resto de la superficie a la que habrá que humedecer después de cada impresión. Así de esta forma, cuando el papel deba apretarse contra la plancha, sólo el dibujo entintado se imprimirá en él. Pertenecen a esta modalidad la litografía, el offset y la fototipia.

- La impresión serigráfica consiste en emplear una pantalla o tamiz de seda, sobre la que se refleja o dibuja el tema a estampar, como es el caso, por ejemplo, de cientos de monoti-

pos. La manera especial de preparar la pantalla permite que en las zonas donde no se haya aplicado un compuesto que sirva para tapar los poros de la malla, pueda pasar la tinta, - la cual es aplicada con un instrumento especial llamado raspeta (1).

Existen otros modos de realizar impresiones con presión insertados en los diferentes apartados dedicados a la monom presión con presión, que conllevan acciones de frotamiento, anastado, barrido, mulado, raspado, y otras muchas más.

I.1. EL MONOTIPO

La palabra monotipo, tiene su origen en el griego: monos que quiere decir: único, aislado; y tipos, cuya significación es: modelo, carácter grabado. Por tanto, monotipo, en el argot del mundo de la monoimpresión, significa: una sola copia, un solo ejemplar, un único grabado.

En términos generales -aunque como se ve en los sucesivos subparágrafos puede actuarse de muchas maneras- el método del monotipo consiste en aplicar colores de óleo, acrílicos, témperas, tintas de imprimir acuarelas, etc. sobre una plancha de metal, vidrio, material acrílico, madera, etc., disponiéndolos según el modelo a seguir de composición, o, simplemente, aplicándolos sin más; es decir, de forma improvisada. Después, vendrá la estampación de la imagen, para la cual se toma el papel y se sitúa encima de la plancha, para pasar a hacer la presión correspondiente sobre el mismo, ya sea mediante el tórnulo, o por presión de la mano. Con esta acción, la pintura que está sobre la plancha es trasladada al papel, por lo que resulta prácticamente imposible obtener una segunda copia de iguales características.

La relación de útiles que se emplean para aplicar el color es muy amplia, a la que habrá que añadir aquellos cuyas misiones se circunscriben específicamente al procedimiento empleado.

El monotipo está a caballo entre la pintura y el grabado por sólo poner un ejemplo identificable ~~para aproximarse más~~ a su definición.

Esta modalidad de impresión tiene su propia autonomía y peso específico, con la que se pueden conseguir resultados muy variados y de un incalculable valor plástico-artístico-expresivo.

Una de las muchas peculiaridades que ofrece esta técnica es un inesperado resultado en la mayor parte de las ocasiones el cual casi siempre goza de un marcado encanto, al no salir la estampa igual al original, debido a efectos accidentales que van surgiendo en el transcurso de la presión. Esto se ve con más claridad, cuando el color que está situado sobre la plancha goza de cierta cantidad y pastosidad.

En la historia de la pintura existen muchos casos, en los que artistas de muy diversas épocas y movimientos han reflejado sus intenciones plásticas con sus respectivos estilos a través del monotipo. Uno de los artistas más antiguos que cultivó esta técnica fue Giovanni Benedetto Castiglione (1616-1670), consiguiendo excelentes resultados con ciertas connotaciones impresionistas, algo impropio del periodo que le tocó vivir. Asimismo, Edgar Degas cultivó el monotipo de manera asidua y magistral, obteniendo varios cientos de resultados, a los que infundió su propio carácter, utilizando los pinceles y sus propios dedos. Uno de los artistas americanos que más monotipos ha realizado ha sido Maurice Prendergast (siglo XIX), obteniendo efectos diversos con colores acuosos. También Gauguin, Rouault, Picasso, Matisse, Max Ernst, Chagall y Minó, entre otros, se sumaron a este apasionante modo de expresión.

En pintores más contemporáneos, como Mark Tobey, Matt - Phillips, Fritz Eichenberg, Carol Sumners y otros muchos más, se advierten modos y procedimientos en sus monotipos a veces mezclados con otras técnicas de grabado (2).

1.1.1. PROCEDIMIENTOS DE COLORES SOLUBLES EN AGUA

Los colores solubles en agua permiten ser impresos en el papel u otro tipo de soporte absorbente, al que se le ha humedecido previamente, salvo en determinados casos, y que al ser puestos en contacto con la plancha (cinc, acetato, cobre, etc.), permiten extraer la imagen de la misma.

Atendiendo a la situación que presentan estos colores, hay que destacar:

- Los que se ofrecen en estado sólido (barras, lápices = acuarelables)
- Los que se encuentran en estado semisólido (tintas de imprimir).
- Los que se presentan en estado líquido (botuladones, acuarelas).



1) Colores sólidos. Las barras de colores permiten conseguir los mismos efectos antes y después de la impresión.

Cuando se comienza a trabajar con las barras de colores sobre la plancha, se sabe de antemano, que éstas pueden ser utilizadas con absoluta libertad de movimiento y dirección. Si se conoce la técnica del pastel, el carbón o las ceras, se podrá aplicar la misma al tema de las barras de colores solubles en agua, cuyas características y consecuencias son prácticamente las mismas, exceptuando todas aquellas solucio

nes donde el agua está presente.

Así pues, las barras de colores pueden ser aplicadas:

a) Lineal e independientemente; aquí el misterio técnico no existe como tal; mas bien, el resultado grafista no ligado intrínsecamente a la manera de ser proyectado con o sin fuerza todo el cúmulo de líneas que se configura sobre la plancha. En esta acción cabe todo tipo de línea (corta, larga, ancha, fina, curva, quebrada, mixta, recta, etc.) que crean formas a su vez; es donde se advierte todo el valor y extensión expresiva del trazo con el que se pueden conseguir apariencias vigorosas y enérgicas, que, por otro lado, es el rey de este procedimiento, presentando una amplia variedad de situaciones, posiciones, direcciones y composiciones.

El marcado de líneas estará supeditado a la estructura o textura que marque la plancha, por lo que los resultados nuevos y sorprendentes están garantizados. Para entender mejor el origen de la clase de superficie texturada, de modo global, pueden clasificarse:

- 1) Las que son naturales, como es el caso de la madera.
- 2) Las que se fabrican manual o industrialmente, como puede ser el papel de empapelar paredes; muchos de ellos se hacen con texturas en relieve (formando granulados, e incluso dibujos).

b) la creación de masas de colores. Cuando se ha llegado a un grosor de capa idónea, en la que hay varios colores superpuestos, se puede recurrir a aplicar rayados con todo tipo de útil punzante; raspados con instrumentos de filo considerable, o frotados con materiales diversos (papeles, trapos, plásticos, etc.). En cualquier caso, el efecto producido por estos procedimientos tiene el denominador común de ayudar y reforzar la sensación de color producido por las barras.

Los lápices de colores acuanelables. Dada su dureza, mayor que la de las barras, no permiten ser aplicados más que en superficies que tengan una cierta aspereza, porosidad, para así poder retener el color y no resbalar su punta con la que se pueda conseguir señales o trazos consistentes sobre la plancha.

Ahora bien, puede ocurrir que, dada la lisura de ciertas superficies, se recurra a alterarlas; rayando, lijando, raspando sobre ellas; entonces la labor del lápiz acuanelable podrá ser positiva.

De igual manera que ocurre con las barras, los lápices de colores son aptos para la obtención de grafismos en líneas de diversa trayectoria y dinamismo; es más, éstos pueden dar aún más finura a las líneas y, por extensión, a la composición en general.

Los lápices de colores acuanelables gozan de ser capaces de obtener mezclas diversas entre sí, por lo que se consiguen matices de amplia riqueza.

2) Los colores semi-líquidos:

- Tintas de imprimir con agua. Estas ofrecen la posi

bilidad, si no son diluidos en agua previamente, de reportar al papel de impresión considerables aspectos de relieve, debido a su gran espesor. Al igual que las demás materias colorantes solubles en agua, pueden conseguirse mezclas de colores, especialmente cuando el papel humedecido es puesto encima de la plancha, sobre el que se efectuará la presión pertinente.

En la mayor parte de las veces, se consiguen relevantes texturas, comparables con otros procedimientos de alta calidad efectuados con tintas grasas.



3) Colores líquidos sobre la plancha:

- Las barnas de colores diluidas. La otra versión que corresponde a las barnas de colores, es la que se refiere a su disolución. Cuando se desee conseguir transparencias habrá que añadir más agua a dichos colores; todo lo contrario trae consigo una mayor densidad que sirve para cubrir espacios.

Existen varios factores que conviene tener en cuenta antes y después de llegar al fin del trabajo. En primer lugar, cuando se aplica el útil, se ha de saber valorar la cantidad de líquido que ha de añadirse, con el fin de prever los posibles efectos deseados. También el grado de presión a la hora de friccionar la superficie de la plancha. Esto no implica preocupación, si el trabajo que se pretende realizar es algo suelto, libre, e incluso provocando la casualidad, para encontrar sorpresas de interés plástico.

Hay otro factor igualmente importante: la solidez y densidad del color aplicado; es decir, si tiene la suficiente consistencia para conseguir cubrir la superficie de la plancha; o, si por el contrario lo que apunta es una veladura. En el primer caso dichos colores se diluyen de forma más espesa; en estas ocasiones se puede intervenir asimismo con la espátula. El espesor al que llegan las barnas es tal, que en ocasio--

nes suplen con todo mérito a las más idóneas tintas de impremin. Por esta razón, cuando sobre la plancha hay una acumulación de colon espeso, el resultado se traduce en la impresión en formas caprichosas, integradas por nervaduras de sin-gulares características, o puntos de mágica configuración (3).

En cuanto al efecto transparente, al aplicar el pincel sobre la línea o espacio de colon no muy espeso y con abundante líquido, se consiguen hacer desaparecer, en ocasiones, por completo las líneas, surgiendo un área de colon ligero y diáfano, como ocurre con la acuarela, dejando vislumbra en su totalidad el fondo de la plancha.

Especial importancia tienen los útiles empleados, cuando el colon diluido es espeso, ya que éste se adapta fácilmente al movimiento y manejo que en él se haga. Así, por ejemplo, la intervención de la espátula, crea situaciones de colon y expresión completamente distintas a como pueda hacer lo un trapo, el cual, si está compuesto de unidibne de varia do y extenso grosor y textura, el efecto que se consiga, puede ser de útil y amplia visión a la hora de comprender este procedimiento.

Otra manera de intervenir es aplicando previamente sobre la plancha una capa de agua, que podrá ser uniforme e irregular, según se quieran resultados diversos. Cuando se aplican las líneas de colores, se diluyen ligeramente o totalmente, siempre y cuando permanezca húmeda la superficie; en cambio, si lo está ligeramente, las líneas no se disuelven, pero puede ocurrir que colores puestos ya sobre la plancha consigan junto con los que después se superpongan todo un conjunto de grafismos modelados con clara apariencia tubular o de volu-men, ya que el hecho de efectuar un nuevo trazo trae consigo que el colon que hay en la base se mezcle con éste por ese efecto de anastre (4).

- Los lápices de colores acuarelables diluidos con agua. Al no tener la consistencia de las barnas no se pueden conseguir zonas empastadas; sin embargo, como los colores pueden ser puestos con cierta presión al ser estos más duros, se consiguen que los grafismos tengan mayor resistencia al agua y permanezcan aún en algunos frotamientos, combinándose así con otros efectos de difuminación y transparencia.

- Los rotuladores suelen ser muy versátiles a la hora de reflejar sus líneas y formas en el papel que resulta impreso.

Tan sutil y apagado puede resultar su colonido por un lado, como fuerte y vivo por otro; todo está interrelacionado, especialmente en el papel y la humedad que éste tenga en el momento de la impresión.

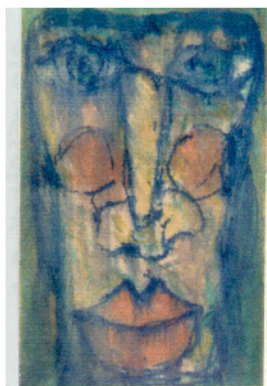
Al comienzo de la aplicación de los rotuladores, se hace una valoración preliminar, tanto del soporte donde se aplican, como del papel a utilizar; dicha aplicación se hace sobre la plancha de superficie lisa, siempre que se pretenda una cierta fidelidad de reproducción e integridad de líneas y formas, las cuales gozan de gran variedad, dados los distintos grosores que existen en los rotuladores.

Para el procedimiento de impresión con rotuladores, es menester que el papel se seque minuciosamente una vez impreso, ya que de este punto depende el resultado final. Así --

pues, a mayor humedad, se consiguen colores vaporosos a difusos. Las líneas y formas se ensanchan, aparte de que la estampa en términos generales da un aspecto de misterio, sea cual sea el tema elegido (figurativo o abstracto). Si a esto se le une la textura, calidad y características propias del papel, aparecerán una serie de grafismos de etérea conjunción.

Con distintos grados de humedad en un mismo papel se pueden conseguir efectos de distinta índole, procediendo de una sola manera. Este puede ser el caso del papel couché sobre el que se obtienen cientos de monotipos hechos con colores de rotuladores, en él se puede apreciar cómo dichos colores actúan de manera caprichosa al aparecer formas entreteladas por estructuras, como si de pequeños desconchados se tratara como ocurre cuando se ha deteriorado una pintura al óleo o se descascarilla una pared; estas consecuencias se deben, a que este tipo de papel está compuesto por fibras que no absorben al mismo tiempo el agua, máxime, si ésta se ha repartido sobre su superficie irregularmente.

En otro sentido está el chorro y goteo del agua sobre la plancha donde ya se encuentran situados los colores de rotuladores. Estas acciones conllevan a tener cierta cautela, pues el encuentro del agua con los colores, provoca un desplazamiento de estos, creándose formas a modo de manchas circulares, las cuales pueden contener una ligerísima película de color, traduciéndose en la estampa en formas transparentes (5).



I.1.2. COMBINACION DE DIFERENTES PROCEDIMIENTOS SOLUBLES EN AGUA

1) Mezcla de barnas de colores, rotuladores y lápices de colores. A su vez pueden considerarse las siguientes combinaciones:

a) La coordinación entre barnas y rotuladores. El papel, siendo un poco más húmedo de lo habitual, consigue que: - por un lado, las barnas se reflejen tal cual como estaban sobre la plancha; y por otro, que los rotuladores originen las ya consabidas difuminaciones. Esto se traduce en un contraste de considerables colores; o sea, los de las barnas con esa apariencia consistente; y los rotuladores, manifestando sus variadas gamas cromáticas.

Si en vez de ser lisa la superficie de la plancha, aparece completamente texturada y en relieve, los resultados son aún más elocuentes, rompiendo posibles monotonías que pudieran producirse en composiciones de grandes espacios de color.

b) La mezcla de lápices de colores y rotuladores cumple prácticamente las mismas particularidades que el caso (a); si bien, hay que hacer alusión a los grafismos producidos tanto por los lápices, como por los rotuladores que son bastante parejos, aunque distintos en opacidad.

c) En cuanto a la unión entre barnas y lápices, puede existir algún efecto que a simple vista no se encuentre aparentemente diferencia entre ambos; de hecho, si los lápices son aplicados con intensidad, pueden perfectamente desorientar al ojo que observa. Por otra parte, dadas las posibilidades en trazados de líneas que pueden alcanzarse con las barnas, los lápices completan aún más esa variedad, sobre todo, cuando se dirigen al grafismo de fina línea.

2) Mezcla de barnas de colores, rotuladores y lápices con tintas solubles en agua. Aquí se cumplen todos los preceptos relativos a todas las descripciones hasta el momento efectuadas. Hay que añadir, que el tema de la densidad de los colores puede alcanzar cotas muy importantes, al intervenir materias colorantes de muy distinta índole.

I.1.3. COMBINACION DE COLORES SOLUBLES EN AGUA CON TINTAS GRASAS DE IMPRIMIR Y OLEOS

1) Combinación de barnas solubles en agua con tintas y oleos. Si hay algo que les une tanto, es sin duda su densidad; con ésta se pueden conseguir que aparezcan gamas de consistencias lo suficientemente amplias, como para obtener efectos de múltiples poderes expresivos. Ahora bien, tanto las barnas, como las tintas tienen una manera de actuación diferente. Al aplicar el líquido diluyente sobre los colores de las barnas que se encuentran sobre la plancha, estos se extienden a través de ella, siempre y cuando dicho líquido se haya aplicado en exceso, pero, una vez estabilizado, es decir, cuando ha pasado un breve tiempo, los colores se secan. En cambio, con

las tintas, su reacción requiere un ciento tiempo, sin que se pueda decir que haya tal sequedad. Esto suele ser bastante - pernicioso, cuando el color está muy diluido, pues al pasar la plancha por el tónculo, se muestra escurnidizo, apareciendo en la estampa una zona de color incontrolado, de perfiles terminados en forma de nebabas y, también, ramificaciones de imprecisa definición. Ahora bien, estos efectos no son del todo desdeñables, pues gozan de una carga expresiva de indudable valor, y pueden servir como elemento central de un tema, o, simplemente, como complemento de ciertas formas y grafismos.

Es innegable el fuerte contraste y conjunción de grafismos y calidades texturales que ofrecen estas dos materias colorantes, dadas en gran medida por lo que se ha escrito: su fácil dilución y gradación de espesores. De esta manera, cuando un pincel o rodillo impregnados de color de tinta diluida, es pasado encima de colores de barnas, se produce un efecto de veladuna; y, si el papel donde se ha aplicado es rugoso, la transparencia será aún mucho más sugestiva.

A veces, dada la acuosa dilución de ambas sustancias, se consiguen crear sobre la estampa sensaciones de idéntica calidad cromática y de transparencia.

En cuanto a la mezcla de las barnas con el óleo, cabe decir lo mismo que lo anteriormente expuesto, con algunas salvedades, entre las que se puede destacar, que el óleo tarda aún más en secar que las tintas y, que las aludibles transparencias son más nítidas en las tintas que en los propios óleos - al ser estos más espesos, debido a que el pigmento es más consistente.

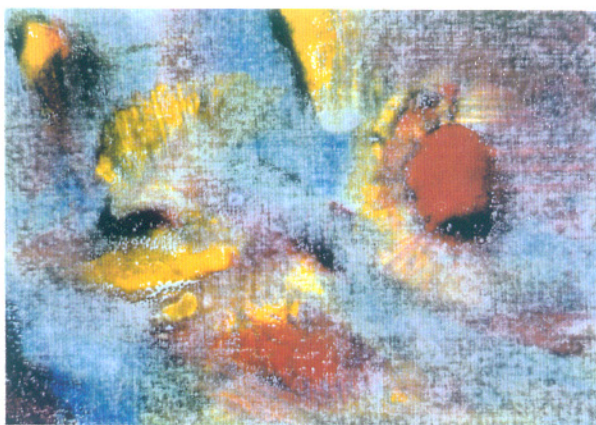


2) Combinación de rotuladores con tintas de imprimir. La intención de conjuntar rotuladores con tintas de imprimir, - crea, en principio una disociación que, con insistencia, se consigue llegar a soluciones válidas.

Al tratarse de color acuoso, el rotulador no puede ser aplicado encima de las tintas, sino al contrario y, sobre todo, cuando el primero haya secado sobre la superficie de la plancha.

1.1.4. PROCEDIMIENTOS ADITIVOS: TINTAS DE IMPRIMIR Y OLEOS

1) Aplicación de las tintas directamente (sin dilución alguna). Las tintas que son aplicadas tal cual; es decir, según se extraen de las latas o tubos correspondientes, ofrecen ilimitadas sensaciones, según el método y material de distribución utilizados. Pante de estos modos puede empezar por la aplicación de una sola capa con cierto espesor sobre la plancha. Sin perder la primera referencia, o sea, la de su densidad, las tintas actúan de diversas formas. Pero, en realidad, todas cuando se ponen en exceso, se traducen en zonas más amplias; o lo que es igual, se han originado formas de sugenente significado; unas con apariciencia abstracta; -- otras con ciertos aires de figurativismo, con lo que inconscientemente, el observador, -en este caso el autor- puede vislumbren nuevas resoluciones formales y compositivas. Aparte de esto, dada dicha densidad, se produce un significativo relieve, que confiere aún más interés al asunto.



En cuanto al material, si bien el pincel puede servir para poner los colores espesos, es la espátula la que mejor realiza esa labor, pues con ella se pueden manejar los colores en las direcciones y extensiones que se deseen con desplazamientos cómodos, mientras que el pincel, a causa de la viscosidad de la tinta, corre a través de la plancha con ciertas dificultades (6).

Es importante ver dentro de un mismo monotipo, cómo capas de diferentes espesores, configuran composiciones de gran calidad plástica. Como también igualmente interesante, resulta comprobar las posibles veladuras que se producen con un mismo color, o mezclados con otros cuya gradación va en función de la cantidad de tinta empleada, produciéndose al mismo tiempo ritmos del mismo color o colores de diferentes matices.

El rodillo puede ser utilizado impregnándolo de tinta regularmente y haciendo pasar por encima de la plancha, hasta cubrirla por igual, esa uniformidad de película de color, puede ser aprovechada por otros colores que aplicados sobre la misma, danán monotipos con un nuevo aspecto, complementado por un fondo de gran ponderación y refuerzo.

Sin dejar todavía de lado al rodillo, si éste es cargado de tinta irregularmente; o sea, que en unas partes haya mayor acumulación de tinta que en otras, al ser llevado una vez más sobre la plancha, el resultado será de gran calidad textural, consiguiéndose contrapesos cromáticos y diáfanos por un lado; y por otro, opacos de gran consistencia.

No se debe ignorar el hecho de que una vez el rodillo ha cumplido una de sus misiones: extender el color en toda la plancha, encima de ésta pueden situarse cargas de tinta casi secas, por lo que en la monoimpresión resultante, aparecerán parte de estos reflejados, exclusivamente aquellos que aún conservaban cierta humedad y, el resto, al no poder impregnar el papel, dada su sequedad, sustituyen las manchas de tintas, por espacios en blanco, con estructuras muy sugerentes.

Con respecto a los óleos, poco más puede añadirse que no se haya dicho ya, salvo su calidad mate con que suele reflejarse en el papel impreso, y su fácil adaptabilidad a la superficie de la plancha, en cambio, debe tenerse en cuenta su menor permisividad para el empaste, que si es situado sobre la plancha, ha de controlarse su porción a priori, pues de lo contrario, una vez hecha la impresión, aparecerán amplias zonas de color. En cualquier caso, los óleos hacen buen emparejamiento con las tintas, e incluso, si se juntasen los matices serían considerablemente contrastados.

I.1.5. PROCEDIMIENTOS SUBTRACTIVOS (TINTAS DE IMPRIMIR SIN DILUIR)

Para que se entienda una sustracción, necesariamente antes debe haber habido una adición de color, por lo que para empezar a definir este método, todo cuanto se ha apuntado en el subparágrafo anterior (I.1.4.) tiene su punto de partida.

Este proceso puede consistir en:

1) Extraer parte de los colores de la superficie de la plancha. Cuando se actúa extrayendo el color con la presión, la dirección y el movimiento que se ejecute con el material correspondiente, se están definiendo nuevos matices de formas y grafismos que, debido a esos útiles, crean sensaciones y efectos distintos. El acto de extraer, implica que el color que desaparece, no se deposita consecuentemente en otro lugar de la plancha, ya que la acción realizada para la extracción es de incisión sobre el color, cargándose o impregnándose el útil del mismo. Y es precisamente el materia empleado, el que juega un papel importantísimo en estos procesos, tanto, que sin él, no tendría expresión alguna el monotipo, siendo la subtracción uno de los procedimientos que mayores atractivos suma. Relacionan aquí los útiles que sirven para la obtención de efectos subtractivos, es poco menos que imposible, pero sí se pueden aludir algunos como: espátula, pincel y rodillo.

Si hay algún material que ejecute la acción total de extraer; ese, es el papel donde se estampa; si posee rugosidad se conseguirá que la estampación las refleje. Toda clase de monoimpresión está sujeta a sus condicionantes intrínsecos por eso, nada debe extrañar que su composición y simple acción de subtracción viente en resultados distintos.



2) La subtracción mediante la acción de separar. Conviene destacar que es aquí donde la subtracción adquiere mayor amplitud de maneras de proceder, lo más sencillo es separar la tinta con cualquier material susceptible de rayar.

En los casos experimentados de monotipos se han podido constatar entre otros:

a) El delineado, en el que, por ejemplo, los palillos (sea cual sea su naturaleza), como sus innumerables grados de

grosos de puntas; pueden obtenerse todo un sinfín de anchos de líneas. El movimiento de la línea causará rítmicas y variadas direcciones grafistas.

Al igual que en el subparágrafo 1.1.4. aquí también la tinta responde de diferente manera en los distintos trazados al tener densidades o diluciones diferentes.

b) El anastre. Las líneas que se producen por el anastre del útil empleado van creando al azar combinaciones de los colores que se encuentran superpuestos. Teniendo en cuenta que la tinta también es escurridiza, se observa cómo en las líneas que se originan en dicha acción, aparecen en sus partes centrales la exención total de color (blancas) por ser más donde ha incidido el útil, pero, en sus bordes, se conjugan armoniosamente esa mezcla de colores.

El anastre que se ejerce con la parte lateral de ciertos materiales (trazos de cañas, cristales, cantones, etc.) proporciona un nuevo aspecto del trazo, en el que aparecen líneas de fina configuración, paralelas entre sí, dentro del mismo trazo, debido a que esa parte lateral tiene pequeños salientes que no permiten que el útil se asiente sobre la superficie uniforme de la plancha, dejando pasar entre esos intersticios la tinta.

La prolongación y extensión de estos anastres, así como el cruce y la superposición de unos con otros, producen imágenes de conte tubular, unas más anchas, otras más contas, pero siempre en un contexto volumétrico.

c) El frotado; se actúa de forma parecida al anastre. La diferencia estriba, en que mientras que el anastre se hace en una o varias direcciones, pero nunca volviendo a pasar por lo marcado (y si se hace es con el fin de acentuar el trazo); con el frotado se insiste dos o más veces sobre el mismo espacio con movimientos de ida y vuelta. Lo que ocurre de forma inmediata es, que se superponen rayados; o sea, líneas, tonos de color y densidades de tintas, y por consiguiente, la apariencia local es de grafismos un tanto anárquicos; precisamente esto es lo que le da la fuerza que tiene y su cabida en el procedimiento de substracción por derecho propio.

Los materiales de frotación más usados son los trapos. El tramado de hilos de que están compuestos, es el que se encarga de apropiarse de la tinta, a la que da como contrapunto grafismos.

Los papeles también substraen, pero poseen más rigidez y poder de rayado que los trapos.

Los rodillos actúan como elemento de unión entre el propio frotado y el resto de la tinta. Aunque sus grafismos están más difuminados y débiles, no son en absoluto despreciables sus aportaciones, máxime, si tienen distinta dureza.

Los pinceles cumplen igualmente misiones de frotado, dependiendo de la dureza de sus cerdas.

1.1.6. APLICACION DE TINTAS DE IMPRIMIR CON DISTINTAS DENSIDADES. METODOS ADITIVOS Y SUBTRACTIVOS

El procedimiento de monoimpresión que más se aproxima a=

la pintura mural y de caballete, es la ventiente del monotipo dedicada a la aplicación de tintas de imprimir y óleos con distintas densidades. Tan fehaciente es su efecto, que parece al cien por cien un auténtico trabajo realizado directamente con los materiales típicos y propios de la pintura, pues, no en vano, así ha sido antes de realizarse la impresión.

Al iniciar dicho procedimiento, lo primero que hay que tener en cuenta, es la dilución o el rebajado de las tintas que, podrán ser tanto calcográficas, como de tipografía u off set y, por extensión los óleos. Los diluyentes pueden ser: esencia de trementina, petróleo y otros derivados del mismo. El añadido de diluyente en ciertos tipos de tintas de imprenta puede conseguir que se pierda acuosa pegajosidad, siendo así aptas para ser utilizadas con pincel, para conseguir trazos libres y enérgicos. Esto no ocurre, si en vez de tinta es óleo, pero, dada la carga, el interés y la tradición que la propia tinta tiene en el campo de la impresión, ésta se impone con más frecuencia al anterior.

En relación a algunos aspectos generales que presentan cientos monotipos con este procedimiento, están:

1) Los que se realizan con tintas del mismo espesor en toda la superficie de la plancha. Para lo cual, cualquier útil es válido a la hora de aplicar el color.

Con la densidad deseada e ideal, el pincel, la espátula, y el rodillo encuentran libremente toda su amplia gama de posibilidades, entre las que destacan la plena libertad de movimientos, dejando tras sí sus respectivas estelas sobre la plancha.

También cualquiera de los tres útiles mencionados puede ser el vehículo que pueda conseguir transformar unos colores en otros, a causa de la densidad mantequillosa que tienen las tintas. La gama que puede resultar es verdaderamente amplísima.



2) Los procedimientos en los que intervienen distintas densidades de tinta a la vez están fundamentados en la diversidad de movimientos, como en la facilidad de obtención de mezclas de colores.

Se da la circunstancia, de que cuando dos o más densidades de tinta se conjugan a la vez, no sólo se obtienen de esa unión variedad de matices y nuevos colores, sino que, al mismo tiempo, resultan densidades nuevas, sin que esto vaya en detrimento del propio procedimiento, mas bien al contrario, el resultado final aparece enriquecido. Si a esta situación se le unen varios espesores de distintas clases de tintas (litográficas, de offset, calcográficas, tipográficas e incluso óleo), se podrá comprobar aún más toda una amalgama plenamente armoniosa de aceptable cohesión.

Asimismo, el uso de útiles diversos en el mismo plano, aporta una mayor dinámica, y aleja toda posibilidad de monotonía en la composición.

En cuanto a la aplicación del procedimiento substractivo sobre o en las tintas de imprimir, hay que observar las siguientes consideraciones:

a) Si el espesor es diverso con mezclas tanto de colores pastosos, como los que poseen una dilución mayor, los resultados serán también muy variados, en los que se podrán entremezclar grafismos de gran y nítida definición entre los más difusos y difuminados.

b) Si el espesor es el mismo para varios colores, los efectos de substracción gozarán prácticamente de la misma dimensión grafista, sea cual sea el material empleado.



I.1.7. IMPRESION DE MATERIAS Y ELEMENTOS DE DIVERSA NATURALEZA

En toda la extensión de este procedimiento, la variabilidad del contraste entre texturas, grafismos y formas es una constante que refuerza y define la importancia de la utilización de materias y elementos varios, conjugándose y relacionándose entre sí, como un conjunto, que, siendo heterogéneo, no dista en absoluto de la homogeneidad que exige una armoniosa composición gráfica.

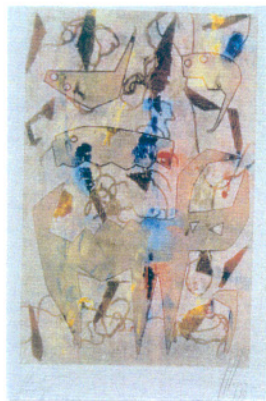
En este procedimiento es donde las tintas intervienen, no ya como medio expresivo de conocidas características, sino como vehículo a la vez de las materias a las que impregnan, para que éstas puedan manifestarse como tales. Son un complemento recíproco del que tanto las materias, como la tinta se valen para exaltarse a sí mismas. Estamos, por tanto, ante uno de los procedimientos más atractivos y sugestivos de la monoimpresión, donde la sorpresa, inherente al monotipo, se manifiesta en alto grado, que se acentúa y consigue mayor interés, cuando elementos de distinta naturaleza surgen de lo inesperado, para convivir y complementarse dentro del mismo espacio.

Entre las muchas e ilimitadas materias susceptibles de ser entintadas y pasadas por el tónculo, están:

- Hilos, cuerdas, condeles, filamentos de plástico, pelos, etc.
- Trapos, arpilleras, gasas, vendas (todos ellos de diversos grosores y tramas)
- Encajes y puntillas (compuestos de innumerables dibujos, onificios e hilos).
- Granos de azúcar, sal, arena, polvo de mármol.
- Palillos de distinta naturaleza, pajas, ramas de vegetales secos (diversos largos y anchos).
- Plásticos (trozos de bolsas arrugados o lisos)
- Papeles (rugosos, lisos, finos, gruesos), plantillas de papel.
- Cantón (sobre todo, el que se utiliza para embalar)
- Láminas de madera (distintos tipos)

Con relación a los modos de actuación con las materias descritas, hay que empezar aludiendo a métodos aditivos como:

1) Materias que son impregnadas previamente de tinta. - Los trozos o partes de estos elementos entintados, son situados sobre la plancha que se haya exenta de todo color. La impresión que resulte dará formas aisladas generalmente con uniformidad y pocas texturas en el color. Todo esto se completa aún más, si sobre la plancha, donde ya se han situado los elementos con tinta, son añadidos a su alrededor o en los espacios que están vacíos porciones de colores; unos más espesos; otros más diluidos a los que se acompañan efectos abstractivos.



2) Las impresiones bajo el método aditivo parcial o totalmente de fragmentos de materias diversas. Uno de los recursos es doblar o arrugar ciertas materias, como papeles, plásticos, trapos, puntillas o simplemente hilos que se prestan a cierta flexibilidad; después se les aplica la tinta superficialmente. Las materias son presionadas con las manos sobre la plancha, de este modo al separarlas se quedan grabados sobre la misma las características arrugas, pliegues y demás de talles, propios de la materia utilizada. Dicho así, resulta someramente comprensible; ahora bien, si se analizan las huellas producidas por cada elemento, por sólo mencionar algunos ejemplos, se podrá ver:

a) Que las arrugas traspasadas a la plancha, se han convertido en un conglomerado de líneas y grafismos de muy diversa situación y sensación, pudiendo diferenciarse las que corresponden, por ejemplo, a encajes, los cuales, aparte de obedecer a esa llamada de arrugamiento, también manifiestan los grafismos que les son propios de los hilos de que están constituidos, además de los espacios vacíos que les componen; o las que han sido hechas con trapos. El tipo de arrugas de los papeles pueden ser de una variada sinfonía de grosores, dependiendo, como es lógico, de la clase de papel que se trate. En cuanto a las hojas, aportan otros signos que derivan de sus infinitas estructuras y nervaduras habidas en sus superficies. Asimismo, las cuerdas, condeles, hilos, etc., como los granos de carbonundum, arena, etc. señalan la antítesis entre sí; los primeros, dibujando formas y marcando espacios; los segundos afianzando esos mismos espacios y aportando un contenido textual a la composición.

b) Los colores utilizados surgen en la estampa con igual

protagonismo e independencia que los descritos grafismos, sin que se deba desdeñar todas aquellas ventajas que las densidades tienen, y que en el subparágrafo I.1.8. se aluden.

Dentro del terreno que ocupa el método substractivo, los fragmentos de materias y elementos sueltos de naturaleza diversa componen todo un mundo de imágenes y sensaciones. Los procedimientos que se suelen emplear para dichos fines son de sobra conocidos, mediante extracción, frotado, rayado y la succión, donde el rodillo junto con otros elementos tienen mucho que hacer en relación con la capa de tinta que contega cada elemento representado en la plancha.

Es indudable, que la cohesión habida entre procedimientos aditivos y substractivos aplicados a materias varias, configuran un mundo de movimientos, formas, grafismos, colores, espacios, texturas; en definitiva de sensaciones diversas, marcándose así un carácter propio, que es el que define a este procedimiento.



I.1.8. EMPLEO DE LAS SUPERPOSICIONES

1) Superposiciones de tintas. El proceso de superposiciones de tintas es el que se sigue normalmente cuando son aplicadas con distintas densidades y capas, tanto con espátula, pincel o rodillo.

En este procedimiento intervienen y tienen gran protagonismo las veladuras, que pueden tratarse:

a) Aplicando el color más fluido sobre la tinta más espesa; la mezcla resultante aparecerá entre un velo de color; éste es un típico caso de proceso aditivo.

b) Aplicando el color más fluido sobre espacios vacíos - creados, como consecuencia de haber extraído, barrido, arrastrado o frotado (procesos substractivos) el color, que en un-

principio se había aplicado sobre la plancha.

La superposición de tintas sobre espacios semivacios de color, conlleva a formar un contraste y complemento necesarios.

2) Superposiciones de materias y elementos diversos entre sí, directamente sobre la plancha. Cuando se han compuesto todas las materias, es pasada la plancha por el tónculo. Toda la sugerencia del resultado obtenido, viene dada por las ya consabidas texturas de tinta, que ha sido desigualmente aplicada, o, también, de las calidades que el papel ofrezca, así como el grosor o espacio que media entre superposiciones de plantillas o elementos varios. Si el grosor es considerable, póngase como ejemplo la superposición de cuerdas, trapos o cantones, se puede originar un efecto de gofrado o relieve en el papel.



3) Superposiciones de formas de tinta con materias y elementos diversos. Aquí intervienen dichos elementos de manera indirecta; es decir, que una vez entintados, se aplican con las presiones correspondientes sobre la plancha, unas formas encima de otras, que a medida se van imprimiendo, se retiran o desplazan de la misma; en dichas superposiciones se van originando una multiplicación de manchas de color, con las consiguientes configuraciones, a las que se identifica por el origen de su materia. El resultado obtenido encuentra una gran similitud con el punto 1, pero la diferencia está en la condición de superficie plana ocasionada por el papel, aunque debido a la viscosidad de la tinta, puede encontrarse alguna elevación que otra, pero no de forma acusada.

Si una sola plantilla es llevada sobre la plancha repetidamente, haciéndose al mismo tiempo varias y significativas superposiciones, lo que se origina es algo más que una

simple configuración de la misma; o sea, todo un conglomerado de formas; todo esto tiene mayor resonancia, si cada vez que se superponga la misma plantilla, se van introduciendo colores y texturas de tinta.

4) Superposiciones de planchas. Uno de los aspectos, tal vez, más atractivos del procedimiento de superposiciones es, sin duda, el que se hace con las planchas. Hablar del número de éstas que pueden ser superpuestas es, en cierta medida, condicionar dicho proceso, aunque siempre existe un límite, que es el que el propio artista establece.

El proceso consiste en preparar una primera plancha con elementos y procedimientos ya conocidos. Normalmente, los colores utilizados no suelen ser muy oscuros, con el fin de que cuando intervengan las superposiciones sucesivas estos puedan ser traspassados.

Las planchas que se superponen pueden ser:

a) Planchas cuyas superficies están cubiertas de colores u otros elementos coloreados parcialmente. En estos casos, cabe pensar en una serie de situaciones de la plancha, en cuya superficie existen componentes a la hora de la impresión que dejan pasar, o hacen ver el fondo de la estampa a la que se superpone. Dichas partes, están exentas de color, formando espacios vacíos, creados como consecuencia de haber aplicado sobre la misma procedimientos substractivos diversos. De la extensión que estos grafismos y formas substractivas tengan, así será mayor o menor la visión de colores, formas o grafismos que se aprecien en la estampa que está debajo. Pero también puede darse el caso, de que aparte de esos espacios vacíos en la plancha a superponer, los espacios de colores sean más bien transparentes; en esta ocasión la superposición que se obtenga va a dar una imagen de fusión entre colores de la estampa de abajo, y la nueva plancha.

Asimismo, la utilización de materias y elementos varios (véase I.1.7.) es un buen recurso para determinadas superposiciones con planchas.

b) Planchas que se superponen totalmente, cuyas superficies están cubiertas de colores y otros elementos. Como no sería viable superponer una plancha, cubierta totalmente con colores opacos, sólo queda una salida: entintan la plancha con colores transparentes. En esta aplicación, pueden existir lógicamente espacios de colores opacos, según el deseo que se tenga en ciertas composiciones.

Si la película de color es por igual transparente en toda la superficie de la plancha, la superposición correspondiente producirá una veladura sobre la primera estampa.

Al concluir este subparágrafo, hay que decir, que las superposiciones en el monotipo configuran uno de esos pilares que dicha técnica posee, al aportar una amplia y rica gama de elementos de muy diversa índole, que son hermanados con las demás materias, de este modo, una nueva convivencia de sensaciones y expresiones se juntan y armonizan, aportando al ojo que observa una visión nueva con viejos elementos.

I.1.9. METODO DE LAS VISCOSIDADES

A lo largo de los parágrafos anteriores se ha venido insistiendo en la importancia e incidencia que determinadas formas de proceden conseguían con efectos y calidades texturadas de gran valor. En el caso de las viscosidades, estamos ante un gran y valioso procedimiento, no sólo por la infinidad de gamas de colores y matices que se consiguen, sino también, porque su textura variada goza de unos peculiares efectos, que hacen de éste diferenciarse muy considerablemente de los demás hasta ahora estudiados. Tal vez, el punto más resonante de este procedimiento es la énfaticación, transformación y traducción que da a la forma que configura a priori, así como a los grafismos y texturas que se plantean en su primera fase respondiendo con acentuaciones de color que modelan a los anteriores elementos citados.

El método de las viscosidades está fundamentado básicamente en las distintas aplicaciones de tintas de diversas densidades sobre una base de aceite, situada previamente sobre la plancha, que asimismo puede tener varios grados de fluidez. Cuando se pasa un rodillo cargado de color sobre dicha base, se produce un efecto de mágica sensación, pues los trazos o formas que a priori se establecen de aceite aparecen de color blanco, cuyo fondo, también por las posibles superposiciones de colores de diferente viscosidad es de atractiva y misteriosa sensación.

Si en el grabado calcográfico se recurría a producir distintos niveles de mordido sobre la plancha, para así poder aplicar los rodillos de distinta dureza, con tintas de espesor diverso, produciéndose capas de colores sin que éstos pudieran mezclarse entre sí; en el caso del monotipo el tema de las viscosidades se desarrolla principalmente sobre plancha de superficie plana (7).

Hasta aquí, todo lo enunciado queda un tanto exiguo, si se tiene en cuenta que los distintos modos de llevar la tinta (con los respectivos útiles), como de mover el rodillo, origina infinidad de matices.

Pero, antes de entrar en un detenido estudio, conviene tener presente:

1) El análisis de las distintas densidades del aceite u otros aglutinantes que van desde el más fluido, como es el caso del aceite de lino, hasta el más denso, aceite espesado de grabado calcográfico. Partiendo de distintos aceites y añadiendo a estos diluyentes en muy diferente proporción, se irán obteniendo nuevas densidades, que pueden ser válidas igualmente, para los fines de monotipos con viscosidades.

2) El análisis de las distintas clases y densidades de tintas, van desde las calcográficas, hasta las de offset, pasando por las litográficas y tipográficas, aunque ahondando en otras, también utilizadas en las artes gráficas, pueden dar resultados muy parejos.

Las tintas de offset se ofrecen por la extensión del color y no por la concentración; o sea, son aptas para la consección de transparencias; en cambio, las de grabado calcográfico, son más opacas que las de offset y permiten mayor espesor en ciertos lugares de la plancha por tener más carga de

pigmentos.

Siempre que se quiera que la tinta sea más fluida, es conveniente que sea mezclada con aceite de linaza de fluidez apropiada en cada caso.



3) Los rodillos son pieza clave en esta técnica, pues de su anchura y perímetro, así como de su dureza depende todo el producto del monotipo hecho con viscosidades. Así pues, los rodillos de gran perímetro son aptos para ser aplicados sobre planchas a las que se les quiere cubrir tótal y uniformemente. Por el contrario, los pequeños están más indicados a conseguir efectos aislados e independientes. Tanto en unos como en otros, existen varios grados de dureza que tan necesarios son para poder incidir con el color más o menos sobre la superficie donde se aplican, de tal modo que hay una interrelación entre estos y la densidad de la tinta.

En términos generales, a rodillo duro le corresponde tinta blanda; al de dureza media, la tinta que se le aplica es de densidad intermedia; en cuanto al rodillo blando, es la tinta más dura.

Por otra parte el factor fuerza o presión que se ejerce sobre el rodillo, unido con el tipo de dureza del mismo, son los dos puntos a tener en cuenta, para que la obra resulte bastante coherente.

Así pues, volviendo de nuevo al inicio del proceso, las porciones de aceite aplicadas sobre la plancha, van ligadas íntimamente con el tipo de útil empleado. Por tomar una referencia, los pinceles y brochas desempeñan un papel textural muy singular, abriendo surcos y huellas, por la acción de sus cerdas. Las espátulas delinean formas y contornan espacios. Los rodillos entretejen los distintos montículos o porciones de aceite aplicados en exceso, etc. Pero al mismo tiempo otra se

rie de materias de muy diversa índole, que al igual que el subpanágrafo 1.1.7. pueden ser impregnados (en este caso de aceite), y luego llevados con ligeras presiones manuales sobre la plancha, quedándose grabados sobre toda esa interminable e infinita gama de texturas, propias de cada elemento. Ahondan en este último punto, es adentrarse en un camino que a medida que se anda se van encontrando bifurcaciones cada vez más numerosas. Por consiguiente, lo que se disponga con la aplicación del aceite y las señales que se quieran dejar a priori, serán ensalzadas con sorprendentes colores a posteriori.

El paso que sigue a la colocación del aceite sobre la plancha, es la adhesión de la tinta a la superficie del rodillo, que podrá formar una capa uniforme con éste, o estar repartida irregularmente.

El rolado del rodillo ha de ser suave. Cuando se ha pasado éste por encima del aceite, aparecen toda una serie de líneas, grafismos a modo de pequeños puntitos (fruto del espaciamiento del aceite más espeso) junto con los trazos, dibujos y formas con clara apariencia de bajo relieve.

De todas las mezclas y combinaciones posibles habidas en el procedimiento de viscosidades, destacan los siguientes efectos y causas:

a) Cuando se aplica el aceite únicamente y se deja pasar un tiempo breve, se observa cómo éste se espance, apareciendo después en la impresión, pequeños y medianos grafismos, así como formas abstractas, dependiendo también del útil empleado y la presión ejercida sobre el mismo.

b) La aparente sensación de volumen, que tanto líneas como formas se conjugan, viene dada por el encuentro entre el aceite y la tinta, al repelense ambos por tener densidades distintas; todo ello contrastado y recortado con colores de fuertes matices, origina un tándem espacio-volumen.

c) Las diferentes pasadas de rodillos de distintos grosores y longitudes, rolados sobre la plancha tanto de forma entrecortada, como cubriendo toda su superficie, configuran formas caprichosas que se contraponen con fondos y las demás formas producidas con aceites, las cuales también están matizadas por bellas y extensas veladuras.

d) Al pasar con el rodillo un color viscoso sobre otro de parecidas características, las mezclas de estos originan innumerables puntos pequeños, como si de un trabajo puntillista, o de cuatricomía se tratara, pues de cerca, se ve su superposición y diseminación que a cierta distancia el ojo los suelda y los mezcla, captándose un tercer color.

e) Cuando el rodillo es pasado por la plancha, haciendo una considerable presión, el aceite que está situado sobre la misma es arrastrado, llegando a deslizarse el rodillo, en unas partes, y en otras, rodando con normalidad, esto va a originar efectos de embonnamiento con apariencias nebulosas aparte de crearse una sensación de movimiento a causa de las estelas marcadas por tal acción.

La alternancia de formas y colores hechos con rodillos que se deslizan, junto con los que se rulan normalmente, crean composiciones donde la naturaleza de las veladuras contrasta con otros colores más vivos.

f) Cuando el aceite es manipulado sobre la plancha añadiéndole disolvente, la capa homogénea que posee se disgrega en múltiples formas de configuraciones anárquicas, máxime, si el añadido del disolvente se ha hecho con salpicados, consiguiéndose al mismo tiempo toda una gama de aspectos texturales y de colores de gran significación.



g) La intervención de las espátulas, así como los diversos anchos de rasquetas de goma o plástico, utilizadas en serigrafía y grabado respectivamente, permiten al aceite, tras aplicarlo, extenderlo, separarlo, contarlo, amastarlo, creando estelas y abriendo espacios o cerrarlos; todos estos modos de actuación, unidos con los distintos movimientos y direcciones que puedan darse, sin haber aplicado aún las tintas, van a permitir, que cuando se hagan las pasadas correspondientes con rodillo con distintos colores, se enfatice todo cuanto a priori se planteó y trazó, apareciendo así una nueva visión, esta vez con color que, aparte de dar sentido y valor a las propias formas hechas sólo con aceite, van a crear una sensación especial muy notoria y destacada sobre los fondos de colores donde se asientan.

Si en el subparágrafo 1.1.5. las señales substraídas se convierten generalmente en blanco en la estampa, aquí se transforman en color a causa del paso del rodillo con la tinta con los mismos efectos y características que si fuera en blanco y negro; por buscar un simil, sería algo así como el positivo y el negativo de una fotografía.

h) Por último, aparte de la independencia atribuida exclusivamente al aceite cuando es situado sobre la plancha, es válido también pensar que la tinta situada junto a éste pueden desempeñar un hermanamiento que les haga plenamente complementarios, apreciándose al mismo tiempo una ponderación distinta, a causa de la disociación color y ausencia

del mismo, unidos tanto uno como otro a texturas, grafismos= y otra serie de elementos que van configurando y perfeccionando una armónica disposición de formas, ritmos y movimientos, según se haya pretendido con los medios y los métodos que se conocen.

I.1.9. EL USO DEL COLLAGE

Como norma general, los componentes que mejor se ajustan a ese pegado son los papeles, encajes, telas y elementos vegetales, como son las hojas; aunque hay un sinnúmero de materias, cuya relación sería poco menos que interminable. Dichas materias deben reunir el denominador común de ser planas, flexibles e idóneas para recibir la cola, y con ella unirse firmemente al papel de estampación.

Se empieza aplicando sobre la plancha cualquiera de los procedimientos ya conocidos en los subpanógrafos anteriores, cuando estos se han llevado a cabo, es cuando realmente empieza la misión del collage. En este punto, los fragmentos de los elementos capaces de ser adheridos al papel de estampación, son encolados por una cara; después son llevados sobre la plancha y, con extremo cuidado, son situados según deseo de composición con el encolado hacia arriba; a continuación, sin dar más demora al proceso para que no se seque la cola, se toma el papel de estampación húmedo y se coloca sobre la plancha. Al pasar el papel por presión, el encolado se adhiere al mismo sin ningún problema; por otra parte, a los elementos encolados se les une o imprime toda fórmula de forma o color, que a priori se hizo sobre la plancha.

Al cúmulo de sensaciones causadas por las texturas y grafismos obtenidos mediante los diversos procedimientos del monotipo, se le unen en el collage un sinnúmero de impresiones, en las que existe ilimitadamente todo un conjunto de apreciaciones tanto visuales, como táctiles pues no se debe desdénar la función que puede desempeñar, por ejemplo, elementos como: papeles y telas, encolados al papel de estampación, los cuales, pueden gozar de texturas y aspectos cualitativos en su superficie.

A juzgar por las distintas disposiciones de los elementos pegados, esto pueden ser:

1) Collage de un solo elemento que abarca toda la superficie de la plancha. En líneas generales, uno de los cometidos que tiene el collage de un mismo elemento que ocupa toda la superficie de la plancha es dar un nuevo aspecto de fondo a toda la composición, aunque dichos fondos, aparte de fortificar y dar mayor énfasis al monotipo, poseen por sí mismos verdadero peso específico.

2) Collage de un mismo elemento en fragmentos y disposiciones diversos. Con la colocación de los fragmentos de una misma clase de elemento se unen; por un lado, la composición que a priori se hace directamente sobre la plancha con las tintas; y por otro, la composición de las distintas posiciones del elemento sobre la plancha a pegar posteriormente. A los recortes que gocen de identidad propia se les puede dar

otra configuración específica, unidos y coordinados entre sí. Así pues, la ordenación de éstos puede crear:

- Ritmos, movimientos, efectos de espacio, perspectiva, volumen, etc.

3) Collage con varios elementos de distinta naturaleza - en fragmentos y disposiciones diversas. Con la aparición e introducción del collage de fragmentos en distinta índole, todo lo dicho en el punto 2, aquí se refuerza y se amplía pues las ilimitadas texturas que innumerables materias pueden ofrecer, no hacen más que engrosar toda una infinidad de sensaciones.

En ocasiones hay planteamientos en los que a causa de la fuerza y expresividad de los elementos a pegar, se recurre al color de tinta, como mero acompañante que dé todo el protagonismo a los primeros, aparte de paliar en gran medida todos aquellos excesos de elementos de composición.

4) Superposiciones de fragmentos. Pueden existir:

a) Superposiciones de elementos de la misma naturaleza - de igual textura y distinto color o viceversa. La aparición del monotipo sobre un collage superpuesto presenta una nueva cara, en la que se entrecruzan grafismos, formas y colores, a consecuencia de los distintos niveles causados por las conocidas superposiciones.

b) Superposiciones de elementos o materias de distinta naturaleza. En este punto se dan parecidos resultados con relación al punto a, sólo que aquí, aparece una mayor riqueza y variedad de texturas y grafismos.

c) Superposiciones de recortes de monotipos. Se trata de superponer recortes y fragmentos de impresiones ya realizadas en este caso de monotipos. La gama que ofrecen los distintos procedimientos del monotipo, pueden ser reflejados con igual mérito que si se hicieran directamente.



I.1.11. PROCEDIMIENTOS DE RESERVAS

Se entiende por reserva a toda intención de: guardar, ocultar, separar, posponer o tapar unas determinadas zonas (impresiones) que por su interés plástico, merecen ser conservadas, para su posterior fijación dentro de contextos de composición. Para que esto se pueda dar, es necesario haber realizado un primer planteamiento sobre la plancha, tanto formal, como grafista, textural o colorista con los correspondientes útiles o materias colorantes.

Entre los diferentes resultados, se pueden considerar los siguientes tipos de reservas:

1) Reservas en las que su obtención se hace mediante procedimientos aditivos y de superposiciones al mismo tiempo de los que conviene destacar:



a) La colocación encima de la plancha, que está exenta de color, de plantillas, materiales y elementos muy diversos y que previamente son entintados; o del mismo modo, la aplicación en vez de las plantillas, o junto a éstas, de colores de tintas creando formas independientes.

Por tanto, al hacer la impresión sobre una superficie ya impresa, los espacios vacíos de la plancha actúan como reservas, aunque más bien parezca todo lo contrario, mientras que con las plantillas se consiguen adicionar (o superponer) los colores.

También ciertas partes del papel de impresión pueden ser reservadas con el procedimiento anteriormente aludido, si éste ofrece calidades o texturas determinadas de sumo interés para la estampa.

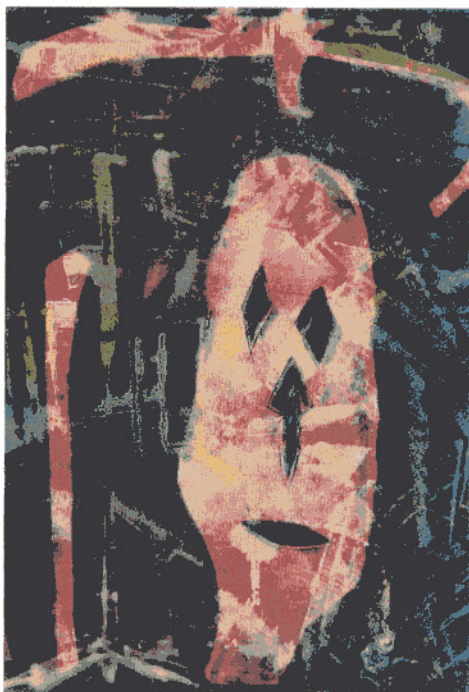
Otra manera en la cual interviene la adición es la su-

perposición sucesiva de unas reservas sobre otras de modo de creciente en tamaños; es decir, que cuando se parte de una o varias reservas amplias sobre la superficie de la plancha= éstas permiten que se superpongan otras más pequeñas encima; entonces, se hace pasar el rodillo sobre las mismas, procurando que el color que se aplique sea bastante tenue, pues éste es la base de que todo el proceso salga correctamente; así se podrá repetir esta operación tantas veces, como espacios queden dispuestos para nuevas reservas.

Las maneras de aplicar los colores pueden ser:

- Mediante pinceles y brochas. Las espátulas, los rodillos, los trapos, pueden desempeñar también un buen papel en la aplicación del color en las reservas.

2) Reservas que se obtienen a través de procedimientos= substractivos. Estas reservas parten de métodos substractivos ya conocidos y que pueden obtenerse mediante:



a) La aplicación de elementos varios sin entintar sus superficies, como son las plantillas de materias diversas (papel, cartón, plástico, hojas, encajes, etc.) sobre la superficie de la plancha, la cual, si está entintada preferentemente con trazos, formas o dibujos diversos, cuando sean quitadas dichas plantillas, aparecerán en la estampa, por un lado, el fondo con sus descritos elementos compositivos; por otro, los espacios y siluetas en blanco, marcados por las correspondientes reservas. Ahora bien, si la estampación es hecha sobre superficie ya estampada, la apreciación que se hace es, ver entrelazados y superpuestos el fondo de la primera estampa con el de la segunda y, en los espacios de reservas, el fondo de la primera impresión.

b) Extracción o substractión de elementos situados sobre la plancha. Cuando se aplican a una plancha -que está en

tintada- las conocidas subtracciones y, si es llevada por último sobre una superficie ya impresa o sobre una determinada textura o color de papel; entonces a través de esas partes aparecen los primeros fondos con el consiguiente contraste.

1.1.12. MONOTIPIA SERIGRAFICA

Al hablar de monotipos hechos con métodos serigráficos, se está implicando directamente a ciertos procesos que, partiendo de elementos y materiales de serigrafía, se consiguen resultados muy dispares en los que solamente un original es el fruto de cada modo de actuar; este hecho se aleja totalmente de la idea de obtener copias seriadas, como sería lo propio, cuando se parte de técnicas serigráficas.

Dichos métodos no responden a seguimientos, reglas o normas técnicas ortodoxas, sino más bien se derivan de situaciones, cuyo denominador común es romper con maneras de actuar conocidas, ya que mediante la experimentación se consigue llegar a consecuencias sumamente nuevas, distintas y positivas.

Así pues, los materiales serigráficos que son comunes en todos los procesos que se describen son:

- La pantalla (a la cual se entiende tensada en su bastidor) de la que existen varios grosores con mayor o menor número de hilos por centímetro cuadrado en la trama. Con las pantallas constituidas por filamentos metálicos se puede encontrar una mayor libertad de ejecución, pues las de seda son susceptibles de ser dañadas con determinados útiles y sobre ciertas superficies.

- La tinta, que ha de ser la que se utiliza para fines serigráficos, aunque esto no obsta, para que se recurra igualmente a los óleos u otro tipo de materia colorante, capaz de ser pasada por el tamiz; éste puede ofrecer distintos espesores, según sea mezclada con el diluyente correspondiente, por lo que se consiguen efectos muy distintos en cada caso.

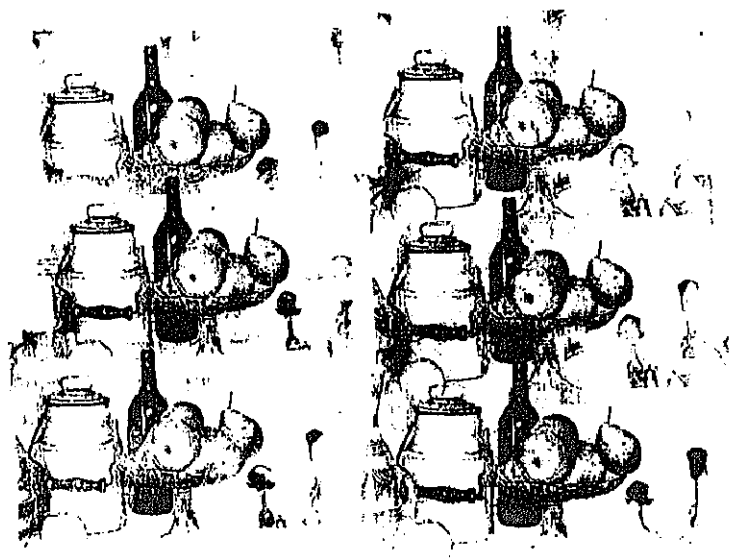
- La rasqueta ocupa un lugar preponderante que no se limita exclusivamente a la acción de hacer pasar la tinta a través de la pantalla, sino que como se ve en el punto 11 de este subparágrafo, ofrece todo un conjunto de posibilidades expresivas en función de su situación y movimiento con respecto a la superficie de la pantalla.

1) Realización de monotipos cambiando de situación la pantalla. El método puede efectuarse con:

- a) Una sola pantalla, la cual contiene una imagen, que ha podido ser hecha sobre la misma con ciertas sustancias bloqueadoras, o mediante la presencia de imagen fotográfica, fijada por la emulsión fotosensible. En cualesquiera de ambos casos, la pantalla es dispuesta sobre el papel, donde se hace una primera estampación parcialmente; seguidamente, situando la pantalla en otro lugar del mismo papel se procede a hacer una segunda impresión; y así, todas las veces que se

quiera, siempre y cuando no haya superposiciones por medio. = De estas acciones se deducen toda una serie de imágenes secuenciales, que pueden crear a su vez sensaciones rítmicas, siguiendo igualmente una o varias construcciones (en vertical, horizontal, oblicua, en círculo, creando polígonos, -- etc.). Esto se ve con más pronunciación, si en vez de utilizar un color se emplean varios en cada impresión.

b) Varias pantallas, máxime, si cada una contiene imágenes diferentes, con lo que pueden surgir resultados ciertamente parejos con los del punto a, salvo que aquí se tienen más posibilidades de recurrir a formas más variadas con el fin de encontrar, por ejemplo, ritmos alternos, así como composiciones sugerentes.



17

2) Técnica de estancido con polvos de talco. Sobre una superficie sólida, preferentemente de color obscuro, se disponen varias materias u objetos diversos (cuerdas, llaves, monedas, botones, lápices, tramas, trozos de papel, plantillas varias, etc.); seguidamente, se espolvorea sobre dichos elementos con polvos de talco; quitados después los objetos de tal superficie, se puede observar cómo se han quedado grabadas sus siluetas, rodeadas por dichos polvos. Hecha esta primera fase, que también puede ser llamada: "impresión por espolvoreado", se toma la rasqueta y, efectuando varias pasadas por la superficie de la pantalla (que aún no tiene color) se crea una cierta electricidad estática, que se aprovecha cuando la pantalla es puesta encima de las imágenes espolvoreadas, pasando inmediatamente a aplicar el color, mediante el modo serigráfico conocido (con la rasqueta). La parte final de este proceso, es llevar la pantalla que está impregnada de polvos de talco sobre la superficie del papel y efectuar la correspondiente impresión, la cual muestra un sem --

blante completamente nuevo que no tiene parangón con lo que=
hasta ahora se conoce de todos los resultados de monotipos -
conseguidos. En estos resultados aparecen todo un conjunto -
 de grafismos y puntos, que en cierta medida semejan en algu-
 nos casos a superficies desconchadas, descascanilladas o pi-
cadadas, envueltas entre formas rellenas de color que son las=
 que en su momento correspondían a las siluetas de la impre-
 sión espolvoreada. Ahora bien, hay que distinguir básicamen-
 te dos tipos de resultados que se derivan de los modos de ac-
 tuación, como son:

a) Cuando la rasqueta es pasada despacio, las texturas=
 y grafismos que se producen se ajustan fielmente a las imá=
nes creadas en su origen por los polvos.

b) Si la rasqueta se pasa rápidamente, las imágenes que
 se obtienen son menos definidas, máxime, si existe en el es-
polvoreado una considerable capa de talco, incluso creándose
pequeños montones que conducen a la formación de muchas rami-
ficaciones o nevadunas, fruto del espancimiento del talco -
 que se produce entre superficie espolvoreada y superficie de
 la pantalla; en este caso, las imágenes ofrecen un aspecto=
fantasmagórico de bellos efectos. De esta manera, teniendo -
 en cuenta también el punto a, se puede establecer un juego -
 de distintas velocidades de pasadas de rasqueta en una misma
 copia, por lo que los efectos ya descritos se pueden conjun-
 tar y complementarse.

Apante de las siluetas de objetos varios, sobre el tal-
 co, una vez espolvoreado, se pueden efectuar trazos o formas
manualmente, con lo que la técnica se amplía mucho más, re-
 percutiendo posteriormente en el resultado final.



3) Aplicación pictórica directamente en la pantalla. Se pueden efectuar sobre la misma todo tipo de representaciones (figurativas o abstractas) con las tintas de serigrafía (discretamente rebajadas de densidad), y con pinceles y brochas, como si de una pintura de caballete se tratara; por tanto, -cabe pensar en toda una extensa gama de posibilidades técnicas, como de obtenciones de mezclas de colores.

A medida que se va pintando en la pantalla, los colores se secan relativamente; esto no ha de causar preocupación alguna, ya que después de pasar con la rasqueta un color general que abarque a toda la composición (el fondo), las partes que están aparentemente secas se reblandecen, permitiéndose así su transferencia al papel.

Así pues, de forma un tanto superficial, con los pinceles y brochas se pueden conseguir:

- Trazos de diversas trayectorias y movimientos.
- Espacios de colores creando formas, que a su vez puede recurrirse a crear en ellas apariencias de volumen, mediante el claroscuro de colores.
- Efectos varios como: consecución de fondos con grafismos; barridos de colores, veladuras, etc.)

Una buena coordinación está en la pintura hecha con pincel y el fondo que la contenga.

Otro método a tener presente es la colocación de varios colores de tinta en un extremo interior de la pantalla (que es el lugar de donde parte la rasqueta), que al ser arrastrados por ésta, se van creando composiciones de amplias formas marcadas por una sensación de movimiento unidireccional, a consecuencia del recorrido marcado por la rasqueta. En este tipo de trabajos los colores se van mezclando a medida que se les va arrastrando, dejando tras sí una estela muy sugestiva.



4) El procedimiento del "Drip and Spatter" (goteo y salpicadura) En este procedimiento se debe poner una especial atención a las distintas densidades de tinta a emplear, con el fin de obtener resultados variados. Consiste en rebajar el color prudentemente con un disolvente universal o petróleo.

El método no puede ser más sencillo: se toma uno o varios colores, actuando un tanto de forma aleatoria:

- mediante goteado; consecución de formas sugerentes.
- mediante chorreado; obtención de trazos y grafismos de gran sensación de movilidad.
- mediante salpicado; obtención de formas o grafismos de imprevisibles consecuencias. (8).

Lo más característico en este procedimiento es, que aparecen aspectos especiales, cuando intervienen densidades de tintas diversas en el mismo anastrado de la rasqueta.

Los grafismos chorreados que han sido hechos con tintas más espesas dan la sensación de estar en un primer plano, mientras que las tintas más diluidas, aplicadas por encima de las anteriores y anastradas por la rasqueta de un extremo a otro de la pantalla, crean un fondo no exento de ciertos toques grafistas y de movimiento (a causa de dicho desplazamiento). Asimismo, se puede apreciar cómo la acción del anastrado de la rasqueta genera sensaciones de volumen en dichos grafismos y formas.



5) Impresión en la pantalla de materias varias. Cual -
quier materia susceptible de ser entintada y después ser im -
presa sobre la superficie de la pantalla, sin que pueda da -
ñarla, es perfectamente válida. Su presencia rompe, contras -
ta, y al mismo tiempo se complementa con los efectos puramen -
te senigráficos o pictóricos, que del estancido surjan.

Con la intennelación de varias impresiones pertenecien -
tes a otras tantas materias, se pueden conseguir composicio -
nes netamente texturales.

Cualquier planteamiento que se haga a priori sobre el -
cómo y dónde aplicar la mancha de cierto fragmento sobre la -
pantalla, estará supeditado al tipo de técnica senigráfica a -
conjuntar, con el fin de no correr el riesgo de caer en el -
exceso de sensación, lo cual será contraproducente; aunque -
sin duda, la vía de actuación mediante la cual el azar está -
presente en todo momento, conduce a encontrar grandes sorpre -
sas plásticas en este punto, sin que necesariamente se tenga
que llegar a un efecto positivo al cien por cien.

6) Aplicación de barnas. El frottage. Existe toda una -
escala de valores en cuanto a la calidad y dureza de los di -
ferentes tipos de barnas de colores, como es el caso de las -
ceras y las de óleo; cualquiera de éstas dos variantes puede -
servir para fines de monotipia senigráfica; cada clase res -
ponde de forma diferente, debido al pigmento y aglutinante -
que posean.

Se pueden distinguir dos modos de actuación con dichas -
barnas bastante diferenciados, como son:

a) La aplicación de barnas de cera y óleo de modo habi -
tual; o sea, como si de un trabajo sobre papel se tratara, -
se hace lo propio con dichas barnas sobre la superficie de -
la pantalla (trazado de líneas, creación de formas en volu -
men, etc.); después, es pasada la rasqueta con uno o varios -
colores de tinta senigráfica; de esta manera, se consigue un
resultado del que se derivan consecuencias plásticas que hay
que buscarlas en:

- Las distintas presiones que se hagan con las materias
colorantes, ya que de esta acción depende el grado de espe -
son que tengan los trazos o formas obtenidos.

- La calidad y clase de materia colorante, por lo que -
se entiende que no es el mismo resultado que se consigue con
las barnas al óleo que con las ceras; las primeras muestran -
sobre la estampación colores más consistentes, debido a que
están compuestas por más pigmento, mientras que las segundas
pueden ofrecer aspectos más sutiles, aunque también con las -
barnas de óleo con el debido control se consiguen resultados
muy parejos a las ceras.

También dan mejores resultados las barnas de óleo que -
contienen menos aceite, ya que si son muy grasas, el disol -
vente que contiene la tinta senigráfica las disuelve al pa -
sar la rasqueta.

- De la presión que se haga con la rasqueta, dependerá -
en gran medida que los colores de las barnas tengan mayor o
menor incidencia en el estancido.

- Igualmente, si la tinta es más fluida, arrastrará me -
jor todo el color de las barnas que se encuentra adherido en

la pantalla, consiguiéndose una impresión bastante eficaz.

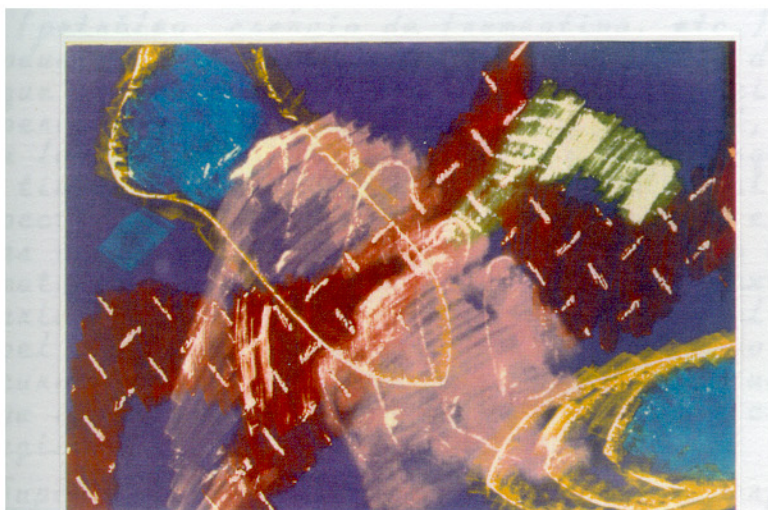
Así pues, al pasar la rasqueta (una vez terminada la acción respectiva con las bannas) por encima de dicha composición, se pueden crear dos tipos de fondos de colores, sobre los que se sustentan los que pertenecen a las bannas: uno, - si la tinta ha sido aplicada con colores planos, el fondo resultará igualmente plano, contrastando considerablemente con el efecto textural propio de las bannas, especialmente si éstas crean formas de un gran espesor de color; el otro, si por encima de los colores de las bannas se disponen trazos con pincel salpicados, chonneados, goteados, espacios, y otros muchos más efectos con las tintas signográficas, la composición resultante en la impresión ofrecerá una extrema riqueza de elementos de composición, aderezados por dos sensaciones coloristas bien distintas, ofreciendo asimismo un aspecto espacial, que está compuesto por primeros planos (las imágenes pertenecientes a los colores de bannas) y las de un segundo o plano final (las imágenes de las tintas de signografía).

También se puede verificar que, efectuando una segunda pasada de rasqueta con o sin los mismos colores de tinta, - las imágenes pertenecientes a las bannas aparecen casi exentas de color, ya que se transfirió gran parte del mismo en la primera impresión, sin embargo, también dichas imágenes se muestran más nítidas con ligeros toques de texturas, especialmente en sus bordes, con lo que aparece otra sensación nueva, que en muchos casos es más contundente que las anteriores.



b) La aplicación de barnas creando un "frottage". Esta técnica se fundamenta en la obtención de líneas, dibujos, imágenes tomadas de superficies en relieve, sobre la que se sitúa la pantalla, aplicando asimismo sobre ésta las barnas conocidas, mediante presión y frotamiento; esta acción conduce a que el propio útil (la barra) actúe también como materia colorante impregnando la parte correspondiente de la pantalla con las marcas típicas de la superficie de relieve; conseguido este primer paso, lo que sigue es lo mismo apuntado para el caso a; o sea, aplicación de tintas senigráficas con la rasqueta por encima de las imágenes conseguidas de las barnas.

También la técnica del frottage, liga muy bien con otros procedimientos de monotipia senigráfica, ya mencionados con anterioridad.



Los resultados con frottage están cargados de inmensas y variadas texturas, de las que hay tres tipos bien diferenciados:

- Las que son propias de la tinta senigráfica, las cuales a su vez pueden reflejar la textura que pertenece al papel.

- Las que se derivan de las barnas, de las que existen un gran número de variedades, dependiendo de la dureza y la cantidad de pigmento que tengan lo que se traduce en espesores diversos (esto se ve cuando al pasar la rasqueta, parte de la capa de color de barra se queda adherida sobre el papel, mientras que el resto se convertirá después en un bello efecto de irregular desmenuado).

- Las propias de cada superficie calcada o frotada, donde es imposible hacer una traducción medianamente aproximada, a juzgar por la infinidad de tipos de superficies sus-

ceptibles de ser frotadas y reflejadas sobre la pantalla.

De estas consideraciones y de otras muchas más, dirigin-se al subparágrafo 3 (el rubbing) donde gran parte de los procedimientos empleados son perfectamente válidos y aplicables al frottage sobre pantalla de senigrafía.

7) Proceso de inversión con barnas o lápices de cera y óleo. La inversión consiste en sustituir los colores de las barnas, por los propios de las tintas de senigrafía, para lo cual, se sigue este proceso en el que existen dos fases: en la primera, se actúa de la misma forma que la ya apuntada en el punto 6 de este subparágrafo, salvo el momento de pasar la rasqueta con las tintas que se pospone al final; en la segunda fase, se hace pasar un bloqueador líquido, diluible en agua sobre los colores de las barnas, situados sobre la pantalla, cubriéndose así los espacios que median, entre una forma u otra, e incluso, los intersticios aparecidos entre las texturas. Cuando dicho bloqueador se ha secado se aplica un disolvente (petróleo, esencia de trementina, etc.) sobre los colores producidos por las barnas, extrayéndolos de tal superficie; lo que queda sobre la misma es la composición de dichas barnas, pero en negativo; o lo que es igual, imágenes vacías, por las que después se ha de pasar la rasqueta con el color de tinta correspondiente; el resultado así logrado ofrece un aspecto nuevo similar a lo conseguido en el punto 6, solo que las imágenes aparecen con colores planos (los de las tintas) matizados por los consabidos efectos texturales; por el contrario, se crea un fondo blanco, que es el que pertenece al papel donde se estampa; o bien, si esto no se desea, se puede recurrir a realizar esta impresión sobre uno o varios colores ya impresos, para lo cual siempre será conveniente hacer el registro oportuno.

8) Superposiciones. En el campo de la superposición tratada tanto de una forma parcial, como total, lo que se consigue es: enlazar, encadenar o soldar toda una serie de elementos de gran valor para la composición.

En la monotipia senigráfica se pueden distinguir básicamente dos tipos de superposiciones:

a) Las que se efectúan en una sola pasada de rasqueta. - por lo que se entiende que cualquiera de los siete procesos descritos hasta ahora pueden estar presentes en una misma pantalla (superpuestos), sobre todo, si cada cual es aplicado de forma sucesiva, por lo que en líneas generales habrá una mayor profusión de elementos de composición; esto mismo puede ocurrir también, si se parte de un mismo procedimiento.

b) Las superposiciones que se consiguen, en las que pueden entrar en juego parte o todos los procesos ya descritos, pero separadamente.

Conviene resaltar en este aspecto, que si las superposiciones se realizan con tintas de colores diversos y transparentes, la combinación entre colores e imágenes se hace más patente al unísono.

Si hay un denominador común que califique los resultados producidos por este procedimiento, es sin duda lo imprevisible, siempre que se actúe con elementos muy diversos al mismo

tiempo; esa imprevisibilidad puede llevar a encontrar elementos, efectos o sensaciones de los que luego se pueda partir para ulteriores trabajos.



9) Las reservas. En cierta medida en los procesos que se siguen en las reservas intervienen las superposiciones de -- unas impresiones sobre otras. La misión de éstas, como ya ha ocurrido en el caso de los monotipos efectuados con plancha, es la de mantener aquellas zonas que ofrecen elementos importantes, aunque pueden existir muchos métodos para obtenerlas; en esta ocasión cabe mencionar:

- La obtención de reservas mediante la colocación de -- plantillas (papeles, acetatos, trapos, etc.) debajo de la pantalla, las cuales se convierten (una vez pasada la rasqueta -- con los colores pertinentes) en formas con mayor o menor nitidez en sus contornos, en las que puede aparecer en su inte -- nion desde el blanco del papel, hasta todo un mundo de sensaciones, causadas por las diversas imágenes, así como elemen -- tos hechos en una primera impresión.

En muchas ocasiones, una superposición con reservas, por ejemplo, de colores planos sobre un estancido cargado de as -- pectos texturales, crean un complemento absoluto y equilibra -- do.

- La aplicación de bloqueadores en la pantalla, máxime, -- si están en estado líquido, permiten obtener imágenes más cá -- lidas y más moldeadas que las que se conseguían con reservas de plantillas. En muchas ocasiones, si el bloqueador aplicado no es lo suficientemente cubriente, la causa de ciertos in -- tersticios entre éste y la malla, crean formas en el estanci -- do con ciertos toques de volumen; todo ello, envuelto con los grafismos y otros más elementos que pueden guardar en su inte -- nion, de los que escapan sensaciones nuevas y originales.



10) Las posiciones y movimientos de la rasqueta. En esta ocasión la rasqueta adquiere un protagonismo absoluto. El modo de ser llevada a lo largo de la pantalla, rompe por completo con la idea de la regularidad y uniformidad en la manera de hacer pasar el color a través del tamiz.

Aquí su colocación hace las veces, por ejemplo, del lápiz que dibuja, del pincel que pinta y de la espátula que extiende el color. Tan versátil puede ser el modo de dirigirla a lo largo de la pantalla, que al observar los diferentes resultados, lo que menos se puede pensar es que las imágenes conseguidas hayan sido hechas con tan convencional útil. Así pues, existe todo un extenso conjunto de posiciones de la misma que, al tiempo que hace pasar la tinta, deja marcados sobre el papel todos y cada uno de sus movimientos seguidos, así como la extensión de los trazos, formas e imágenes que de ella se deriven. Asimismo, dentro de una determinada trayectoria marcada por la rasqueta, pueden existir tonos de colores muy diversos, sin dejar de lado todo un sinfín de grafismos y otros muchos más elementos inherentes a su trayectoria.

Lo curioso de todo esto, es ver cómo dichos dibujos e imágenes pueden tener matices muy diversos, según el tipo de procedimiento empleado sobre la pantalla antes de que actúe dicha rasqueta.



11) El papien collé o collage. Con la técnica de pegado del papel (papel seda, papel de revistas y periódicos u otros tipos) sobre un soporte, como puede ser otro papel más fuerte se prepara el primer paso, para que encima de este "collage"= producido, se efectuen todo tipo de composiciones y planteamientos relativos a todos los procesos descritos anteriormente, por lo que cualquier valoración que se haga al respecto tendrá que estar necesariamente emparentada con todas las consecuencias plásticas expuestas en este subparágrafo.

Así pues, por tomar una referencia, si el deseo es ver parte o totalmente las imágenes o peculiaridades de los papeles pegados, se recurre a situar encima de ellos (ya sea total o parcialmente) unas plantillas que también pueden ser de papel o acetatos, cuya misión es puramente la de reserva; después, se pasa la rasqueta con los colores de forma ya conocida.

En todos los resultados se puede apreciar un gran contraste entre colores de serigrafía e imágenes del "collage".



1.1.13. COMBINACION DE TECNICAS Y PROCEDIMIENTOS COMPLEMENTARIOS AL MONOTIPO

1) Obtención de monotipos mediante la intervención de algunas técnicas conocidas de las artes gráficas. Las estampas que se obtienen mediante técnicas conocidas, como son: el grabado calcográfico con plancha metálica, la xilografía, el linóleo, etc., pueden cumplir también una función de monotipo, desde el primer momento en que éstas son aisladas e intervenidas de tal manera que, la idea de obra seriada o repetida se pierde por completo y pasa a otro plano donde su identidad se hace más independiente.

Por muy poco satisfactoria que haya surgido la copia, lo cierto es, que al ser distinta a las demás, es y forma parte de la monoimpresión. Es frecuente observar que, después de pasar la plancha mordida y entintada por el tónculo, debido a la irregular presión existente en el mismo, se obtienen copias con efectos diversos; pues bien, si esos efectos son tratados, con colores, por ejemplo, posiblemente el desafortunado efecto se traduzca en monotipo a tener en cuenta. Este tipo de razonamiento resulta un tanto somero, pero no lo es tanto, en la medida en que lo que aparentemente se dice de manera convencional, después se demuestra con los distintos resultados. Los procedimientos que pueden transformar la idea de estampa seriada en monotipo puede ser entre otros:

a) Combinaciones de planchas. La posibilidad que existe de entremezclar y componer unas planchas con otras, hace que la vía de la monoimpresión siga su cauce sin ningún tipo de trabas que pueda impedir la idea de obtener un solo original. A la hora de emprender los trabajos de monotipos realizados con planchas ya grabadas y entintadas conviene diferenciar:

10. La realización de monotipos mediante la utilización de una misma plancha de grabado, permite conseguir efectos -
varios, entre los que se destaca la composición de líneas, -
colores y formas que se repiten en distintas pasadas de di-
cha plancha, la cual en cada impresión es desplazada ligeramen-
te (hacia arriba, abajo, a la izquierda o derecha, etc.),
apareciendo así imágenes paralelas e idénticas. Asimismo, -
esa misma plancha puede desempeñar misiones de superposicio-
nes sin control previo, provocándose así la aparición de nue-
vas formas que, aun siendo las mismas repetidas y superpues-
tas, crean una fusión entre sí, capaz de deducir nuevos plan-
teamientos compositivos. Lo que tiene este último proceso de
aventurado, lo tiene también de sorpresa en sus resultados.

20. Realización de monotipos mediante el empleo de plan-
chas distintas. Con la utilización de planchas grabadas de
diverso contenido grafista, se entra en todo un mundo de ili-
mitadas posibilidades efectistas, entre las que pueden lle-
varse a cabo:

- La situación de dos o más planchas con la debida com-
posición (todo dependerá del tamaño de las mismas) que con-
juntamente se llevan a la impresión correspondiente, y cuyo
denominador es que están sueltas, sin que una se mezcle con
la otra.

- La colocación de planchas sobre una misma superficie,
puede ser acompañada de materias y elementos varios (papeles
plásticos, encajes, hojas, hilos, etc.), que complementen y
den mayor énfasis a la composición.

Existen igualmente un sinnúmero de posibilidades con las -
que se consigue unificar en gran medida ciertas desconexio-
nes que pudieran encontrarse a la hora de unir varias plan-
chas con diferentes composiciones en su interior; éstas, por
mencionar algunas, pueden estar en la colocación de tramas o
tejidos sobre las citadas planchas; estos elementos pueden
ser lo suficientemente finos, como para dejar vislumbrar
entre ellos las imágenes y colores existentes en las planchas
consiguiéndose así una fusión idónea. Se observa igualmente
que, a mayor grosor de trama, las imágenes aparecen más en-
trecontadas; por consiguiente, la sensación de unificación -
se acentúa más, aparte de obtenerse un marcado carácter tex-
tural.

b) Colocación de estampas. Las estampas provenientes de
técnicas calcográficas conocidas pueden ser del mismo modo
coloreadas, produciendo en ellas, por un lado, la idea de -
identidad con el monotipo, y por otro, una aportación de in-
terés plástico.

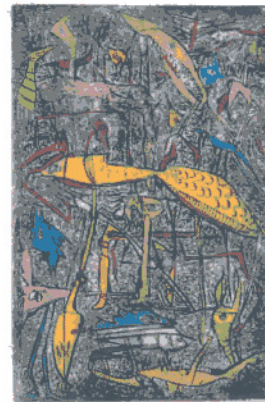
A tenor de las maneras de aplicar dichos colores, éstas
pueden ser:

- Con uno o varios colores que abarcan la superficie de
la estampa, aplicadas de modo esporádico, estableciéndose -
así gamas cromáticas en las que puede haber trazos sueltos o
parcelas de colores interconectadas entre sí. También se pue-
den construir con dichos colores: formas, estructuras, o sim-
plemente grafismos que contrasten, como es lógico, con la es-
tampación en sí.

- Con uno o varios colores cuya misión es la de afian-

zan las formas representadas en la estampa. Su aplicación puede hacerse tanto fuera como dentro de las mencionadas formas a las que enfatan y dan otra identidad; asimismo, pueden conseguirse marcados efectos de volumen. Para conseguir un mayor contraste entre formas y fondos, es conveniente perfilar bien los contornos de las formas, ajustando el color a los mismos con toda la minuciosidad que haga falta.

La fantasía del color juega también aquí un papel predominante, ya que el protagonismo de una determinada imagen puede cambiar a merced del poder y actuación que el color tenga. Los colores fluorescentes que ciertas casas de rotulados fabrican, son un gran exponente de la fuerza y destello que crean sobre formas y fondos. Asimismo, existen muchas maneras de aplicar los propios colores de tintas sobre planchas mordidas que desembocan más en la idea de monotipo que de estampación repetida.



c) Conjunción de distintos procedimientos habidos en el monotipo con grabados de otra índole. Es fácil suponer, que en determinados monotipos pueden obtenerse ex profeso, para después ser conjuntados con planchas mordidas y entintadas, los resultados pueden ser muy diversos; pueden ir desde la mera obtención de grafismos hasta la consecución de imágenes o dibujos que puedan encajar después con dichas planchas. Existen métodos que comportan una mayor y directa coordinación con las planchas de grabado calcográfico; estos, por mencionar algún ejemplo, están en la colocación de planchas; unas mordidas con sus respectivas tintas; otras lisas, en las que se han aplicado las tintas de imprimir mediante cualquiera de los procedimientos de monotipo ya citados en su momento, y que conjuntamente son pasadas por el tórculo, con la consiguiente composición de estampa calcográfica y monotipo a la vez.

Lo expuesto no es más que una simple reseña de esa posibilidad de mezcla.

ABRIR PUNTO 2





ABRIR PUNTO 1

I.2. EL TRANSFER

El transfer -palabra de procedencia inglesa- que en el terreno plástico se aplica al hecho de transferir, transmitir, trasladar o traspasar un determinado grafismo, textura, dibujo, forma o composición sobre una superficie concreta.

En esta modalidad entran a formar parte:

1. Una o varias superficies que se impregnan de colores (tintas calcográficas, de offset, de agua, etc.)
2. Uno o varios útiles que toman las imágenes de las superficies coloreadas mediante presión.
3. La superficie (plancha, cartón, papel, plástico, etc) que recibe la impresión de los elementos o útiles, los cuales transportan la imagen.

No obstante, existen otros métodos capaces de transmitir imágenes, que no comportan necesariamente el hecho de utilizar el vehículo o medio que las lleva hacia superficies determinadas. Son los que mediante la debida presión y ayuda de disolventes adecuados, consiguen trasladar imágenes que se hallan ya impresas a otras superficies susceptibles de recibir las y fijarlas. Por tanto, la característica que diferencia a la técnica del transfer como tal, de lo que podría ser aplicada al resto de las demás maneras de monoimpresión es que en la primera, al menos, se dan dos impresiones, para la consecución de un resultado, mientras que en la segunda, sólo se imprime una vez.

Por esta regla de tres, no cabe duda, que todos los procedimientos hasta ahora descritos (monotipos) y los que se describen más adelante; si una vez impresas sus superficies son capaces de ser trasladadas a otras, dada la densidad de tinta que contienen, entonces, las imágenes que resulten de esta operación, estarán ya ligadas, de hecho, al transfer, pudiéndose denominar, según la técnica por ejemplo: transfer de monotipo; o conforme a la técnica y su procedimiento: transfer de monotipo con procedimientos substractivos, etc.

En este párrafo se tratan exclusivamente los transfer de: offset, imágenes de serigrafía e imágenes de prensa o nevistas.

I.2.1. TRANSFER MEDIANTE OFFSET

Según su proceso oficial, offset es un procedimiento de impresión planográfica muy utilizado en la actualidad en las imprentas. Consiste, fundamentalmente, en imprimir con máquina rotativa, cuyo soporte no es una plancha de piedra -caso de litografía- sino de metal (aluminio, cinc, etc.). Dicha plancha es entintada, cuyos blancos permanecen húmedos; ésta a su vez, pasa la imagen a un rodillo de caucho colocándola, que es el que la transfiere al papel. Tomando, pues, este principio, aunque de forma mucho más rudimentaria, dado que el uso de las máquinas de offset llevaría a resultados en serie y no a la obtención de una original copia, se establece

en este subparágrafo como offset a todo manera de actuación= que tenga como base la transferencia de la imagen mediante - útiles que permitan un transporte desde su origen (superficie entintada) a su impresión final (el papel, por ejemplo). Se ha considerado aludir al rodillo como el más apropiado de todos los que hasta ahora han sido probados, pues, no en vano, este útil goza de gran versatilidad y manejo que, sin duda, le hacen ser el más utilizado en el campo de las artes gráficas(9).

6 Es importante mencionar dos maneras de obtención de -- transfer mediante offset:

A) Directamente; cuando una vez entintado el rodillo es llevado sobre la superficie de papel o cualquier otra superficie, capaz de recibir la tinta.

B) Indirectamente; si el rodillo es llevado sobre la superficie, la cual a su vez transfiere la imagen al papel. Esta superficie, puede ser perfectamente la que corresponde a una plancha metálica (de grabado calcográfico), o cualquier otra que tenga la propiedad de ser uniforme y sólida, para ser presionada sobre el papel a imprimir. Por tanto, en este segundo modo, se producen dos transfer con un único resultado. Ahora bien, existen diferencias entre las dos maneras, que pueden resumirse así:

- En la primera, se consigue hallar una mayor libertad= sobre la superficie de papel cuando se actúa con rodillo, permitiéndose que éste tenga una mayor movilidad y espacio - donde desplazarse, pudiéndose, igualmente, escoger grandes y amplias superficies de papel, donde quede enfatizado todo el valor y el efecto del transfer.

Por el contrario, la manera indirecta de obtener el -- transfer mediante offset queda más circunscrita a la superficie que posea la plancha,

- Puede decirse también, que en el modo indirecto, o lo que es igual, en la tercera impresión, la imagen aparece invertida u opuesta a la original, algo que en el primer caso= no ocurre.

- Otra de las diferencias más notorias es, que en el modo del punto (A) se hace siempre manualmente, mientras que - en el (B) es el tórnulo el que interviene para la consecución última de la impresión.

-El hecho de limitarse a los extremos marcados por la plancha en el caso (B), lo que puede tener de concreto, lo tiene igualmente de positivo, en cuanto que el resultado que se obtenga va a estar estrechamente emparentado y asociado - al mundo del grabado caligráfico.

Por lo que respecta a los distintos modos de emplear el offset, hay que destacar:

1) Offset con imágenes tomadas de elementos varios: --

Aquí pueden intervenir toda una extensa e ilimitada gama de superficies y elementos texturados en relieve, que una vez= entintados con uno o varios colores, están aptos para ser - transferidos mediante el rodillo.



Algunas maneras de situar éste sobre dichas superficies= pueden ser:

a) Pasanle longitudinalmente con un ligero avance, o -- bien rulando todo, hasta conseguir cargarle plenamente. Se podrán situar al mismo nivel diferentes superficies entintadas, con lo que el atractivo se acusa aún más, por conseguirse unánimemente la extracción variopinta en una sola pasada.

b) Apoyándole de manera intermitente; es decir, pasan -- una parte, levantarle, girarle en el aire avanzándole un poco, volverle a apoyar; y así, realizan esta operación tantas veces, hasta conseguir llegar al inicio nuevamente. Esta manera de actuar, dará igualmente imágenes entrecortadas o con intervalos de espacios en blanco, aunque estos últimos pueden suplirse por imágenes de distintas superficies.

c) Apoyándole de manera parcial sobre uno de sus extremos; si se desea ampliar más la acción y el efecto, hacen lo propio en el otro extremo, con lo que se consiguen fragmentos sugerentes.

También el rodillo puede ser rulado acompañado de movimientos muy diversos en el momento de extraer la tinta con lo que a la hora de transferirlo, el efecto y dimensión son mucho más notorios. Del mismo modo ocurre, cuando impresa una imagen sobre el rodillo correctamente es llevada sobre el papel o plancha, moviendo éste de maneras muy diversas, procurando que al tiempo que se presiona se mueva resbalando a través de la superficie a transferir. Todo lo que se produce es algo más que una simple imagen deformada, pues el efecto del movimiento queda reflejado por los grafismos que se originan por este arrastramiento, al tiempo que se consiguen texturas nuevas, si en el caso del papel ofrece superficie rugosa, o si la tinta es de un espesor considerable.

En consecuencia, se puede decir que en muchos casos la tarea del rodillo en este procedimiento es triple: extraer la imagen, transferirla y conseguir al mismo tiempo unas determinadas formas que estén en conjunto en la composición.

En cuanto a las posibles imágenes que pueden tomarse con el rodillo, procedentes de elementos de distinta naturaleza, -- por solo hacer sugerencia a algunos, cabe mencionar a:

- Elementos naturales, como es el caso de las hojas, las cuales cuando aparecen transferidas, ofrecen sensaciones puramente fotográficas, debido a la presencia específica y nítida de sus nervaduras.

- Tramas; tomadas de superficies de muy buena procedencia (plásticos, telas, azulejos, etc.). Sirven básicamente para la obtención de fondos, aunque también tienen un destacado papel en la consecución de formas y composiciones.

- Plantillas; igualmente, son de muy variada índole. Su importancia es vital, cuando se quieren conseguir formas recontadas bien delimitadas, sobre todo, aquellas que gozan de destacada geometría.

- Tejidos y encajes; especialmente cuando se trata de puntillas, las cuales ofrecen todo un mundo de grafismos y formas hiladas en cuyos calados se encuentra gran parte del poder y atractivo que poseen. Asimismo, existen tipos de tejidos cuya trama rugosa y amplia, pueden dar pie, para pensar en su utilización en el transfer, más para fondos, que para formas.

La tinta, ocupa notablemente un lugar de importancia, para la obtención de efectos y calidades diversas en la imagen transferida dependiendo del espesor y viscosidad que tenga.

2) Superposiciones de imágenes de offset: Al igual que ocurre en el monotipo (1.1.8.), el transfer consigue acentuar sus efectos con las distintas maneras y elementos que se superponen.



Cuando sobre una plancha es llevada una determinada forma o estructura, si ya se hizo una nueva transferencia, la que se superponga, quedará entrelazada con la anterior. Ahora

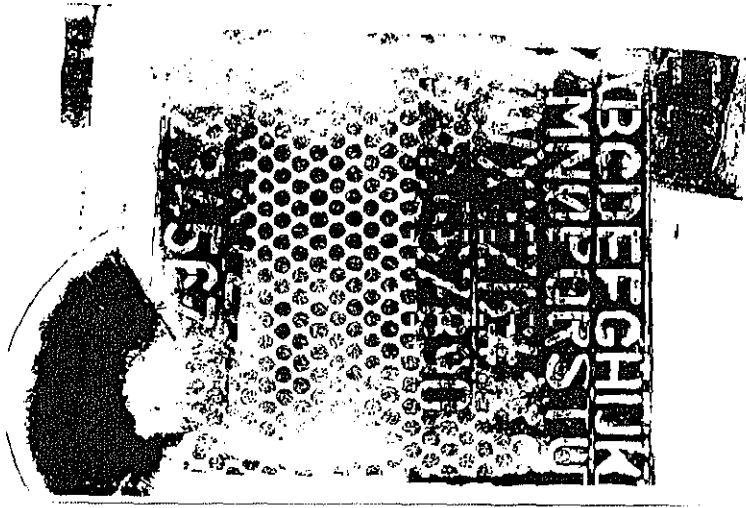
bien, se debe tener cuidado de que en el momento de pasar el rodillo, no se extraiga parte de la tinta de lo que ya estaba puesto, especialmente cuando se trata de la plancha, ya que goza de mayor impermeabilidad que el papel.

Una de las muchas ventajas que ofrece el rodillo es - ver cómo después de haber hecho varias pasadas sobre la misma superficie, con el rodillo sobre la misma imagen, se consigue que ésta se multiplique en el mismo convirtiéndose así - en un tramado de líneas, dibujos o formas superpuestas y, - por si fuera poco, acompañadas de distintos tonos, debido al desgaste de la tinta.

3) El empleo del offset con el método de las viscosidades. Poco más puede añadirse en este punto, que no se haya - dicho ya anteriormente en el monotipo (1.1.9.). En dicho subparágrafo se habló de la manera de llevar el rodillo entintado sobre las formas de aceite que se encontraban en la plancha, con el fin de crear fondos de colores con el blanco producido por dicho aceite, pero no se mencionó el resultado de - transferir que este hecho producía, en el que color y pasta de aceite con sus determinadas formas quedaban, pues marcados - sobre el rodillo.

Lo que realmente resulta sugerente, es ver cómo ese rodillo impregnado puede ser llevado independientemente a otra superficie capaz de resaltar todo un valor plástico, éste - último acto, será pues, un transferir de viscosidades en toda su extensión.

4) Reservas con offset. Es conveniente destacar alguno - de los modos para conseguir reservas, que no están contemplados en el monotipo; uno de ellos es la manera de llevar sobre el rodillo - que a su vez está entintado con la correspondiente imagen transferida - una serie de plantillas, que no - sean muy gruesas, sobre la superficie de éste, a la que se adhieren. Después, al rularlo sobre la plancha o papel, en - cuyas superficies ya han sido transferidas imágenes, el efecto de transparencia que se produce sobre éstas se hace palpable, pero en esta ocasión produciéndose superposiciones; - la parte correspondiente a la plantilla, deja conservar la anterior transferencia por donde ésta pasa, con lo que el hecho de reserva se ha consumado. En el rodillo puede darse - otro caso de reserva; éste, consiste en borrar parte de la imagen transferida sobre el mismo, que, al rodar encima de imágenes ya grabadas sobre el papel o plancha, se traduce en una nueva transferencia, cuyos espacios vacíos aparecen rellenos de otras imágenes (grafismos, dibujos o formas). Aún - será mucho más atractivo, si en vez de hacer un simple borrado, se hace de manera estudiada y dirigida; configurándose - dibujos o formas determinadas. En realidad, este último método no es propiamente una reserva, sino más bien una acción substractiva.



1.2.2. TRANSFER MEDIANTE SERIGRAFIA

Cuando la impresión serigráfica se realiza sobre una plancha (metal, madera, acetato, etc.), y a su vez, es tras-pasado a papel, se convierte en imagen de serigrafía transfe-rida. Por ende, las imágenes aparecen invertidas de lo que normalmente sucede cuando se trata de serigrafía directa; o sea, de la pantalla al papel.

Entre las muchas y variadas imágenes que ofrece el méto-do serigráfico, están las que corresponden a las representa-ciones fotográficas (retratos, objetos, elementos varios, -tramas, etc.) conseguidas con emulsión sensible aplicada so-bre la pantalla, dando un aspecto novedoso, curioso y con --trastado que, al mismo tiempo, se complementan con otras de-orígen manual (grafismos, dibujos, etc.) pudiendo estar inte-gradas en el mismo espacio.

De las muchas y variadas situaciones de imágenes seri-gráficas aplicadas sobre la plancha, conviene destacar:

1) Imágenes situadas en la plancha sin ser repetidas. Se entiende que, la pantalla es llevada y situada sobre la plancha, cuando se ha elegido el lugar apropiado donde se desee=imprimir la imagen sólo una vez. Se podrá tratar de una sólo forma que abarque gran parte de la superficie de la plancha, con lo que se da por concluida la operación; o bien, traspas=an sobre ésta variados grafismos, dibujos o formas, cuya -procedencia sea de distintas pantallas. En este caso, la su-cesión de impresiones múltiples y localmente aplicadas sobre la plancha indica que el control de dichas aplicaciones se -haga de manera exhaustiva, si es que realmente se quiere con-seguir una composición en concreto, pues el uso de diversas=plantillas conlleva la difícil tarea de coordinarlas y saben donde apoyarlas sobre la plancha sin que se caiga en demasia-dos errores; otra cosa es, dejar nienda suelta a la coloca-ción de las plantillas; entonces toda conjetura a la obten-ción de efectos varios es válida, sin olvidar la sorpresa; -el azar es el que decide.



2) Imágenes situadas en la plancha repitiéndose. El punto de partida puede ser una misma pantalla con una misma imagen que, a medida se va haciendo la correspondiente impresión, se levanta para cambiar de posición, y así pasan de nuevo a imprimir la siguiente de manera escalonada y ordenada. La aparición de nuevas y variadas formas que se repiten sobre el soporte, hacen incrementar el interés rítmico de la composición. Es pues este punto -el ritmo- el que se puede entender como el principal elemento en este apartado, con lo que el estudio de las inmensas maneras de obtenerlo y representarlo, conlleva a multitud de soluciones y combinaciones.

3) Imágenes que se superponen. Con la colocación de una misma pantalla de serigrafía sobre la plancha varias veces y con ligeros desplazamientos, al margen de conseguir una repetición de formas, también se consigue el hallazgo de una o varias imágenes que se superponen. En este caso, el cuidado de encontrar un espacio vacío donde aplicar una determinada forma -algo que era necesario en el punto anterior- se suple por la sucesión de imágenes en un mismo lugar, unas encima de otras pertenecientes a una misma o varias pantallas de contenido distinto. Esta acción, determina un sinfín de nuevas formas, compuestas a su vez de elementos varios.

No cabe duda, que las superposiciones, y muy especialmente, las que tienen un origen fotográfico, crean una red aparte de esas formas ya apuntadas - de una serie de submundos surrealistas, capaces de ser traducidos de infinitas maneras.

Lo dicho hasta ahora, se amplía aún más, cuando son utilizados colores diversos, estableciéndose una correlación forma superpuesta -color-composición, susceptibles de conseguir (sobre todo si éstos son traslúcidos) un encadenamiento de transparencias y veladuras, contrastadas con otros colores más opacos, consiguiéndose así un equilibrio colorista - que comporta, igualmente, una ponderación formal.



4) Imágenes senignáficas con plantillas. Sobre la superficie de la plancha pueden situarse otra serie de elementos= que, al pasar después la correspondiente imagen senignáfica= se verá entrecontada y supeditada a la forma imperante, que es la que se interpone entre pantalla y plancha: la plantilla. Esta acción y proceso se encuadra dentro de lo tratado= hasta el momento con relación a las reservas, pues el hecho= de situar plantillas que impidan el reflejo directo de las formas implica que se guarden ciertas partes de la plancha, con el fin de que después desempeñen una misión compositiva= determinada.

Otro modo de acutar -en este caso a la inversa- es la impresión senignáfica directamente sobre las plantillas, las cuales a su vez son situadas sobre la plancha, creandose la oportuna composición, y que después es transferida al papel. Se puede prescindir, asimismo, de la plancha, con la que una vez senignafiadas las plantillas y compuestas sobre la platina del tónculo, pueden ser traspasadas al papel, creandose una composición libre de espacio, al no estar sujetas a la limitada superficie que les marcaba la plancha.

La aplicación o adhesión de plantillas a la superficie= de la pantalla (la cara que se apoya sobre la plancha) puede desempeñar también similar función con parecido resultado al caso anterior. También se podrán hacer superposiciones, o repeticiones de imágenes con la misma composición, mientras las plantillas no se despeguen.

1.2.3. TRANSFER CON IMÁGENES DE PRENSA

Las infinitas e inagotables fuentes de información gráfica a través de la prensa, suministran imágenes de todo tipo. Es la imagen reportada de la prensa y, más concretamente las llamadas revistas, las que poseen un atractivo particular, sobre todo, cuando aparecen en color.

La alusión al proceso de offset se hace necesaria, pues la mayoría de estas revistas están realizadas con máquinas que aplican esta técnica planográfica de impresión. Igualmente

te, para saber la procedencia del color con el que están hechas, es imperativo acudir al sistema de cuatricomía. Si un papel impreso de revista de varios colores se mira muy de cerca o con lupa, se pueden apreciar con claridad la multitud de puntos de colores; es como ver un cuadro puntillista en el cual los colores no se mezclan entre sí, sino que se sitúan juntos o superpuestos, produciendo que la retina se encanque de obtener las correspondientes combinaciones (10).

El transfer de imágenes de prensa a otros papeles es posible, gracias a la acción de un disolvente: el triclometileno (11).

El proceso a seguir para dicha transferencia consiste, en su esencia, en situar el papel impreso sobre una superficie plana y uniforme, a la que se le superpone el papel a transferir, después de haber impregnado una muñequilla de trapo o algodón con triclometileno, ésta se hace pasar por encima del papel superpuesto a medida que se va filtrando el disolvente a través de este, realizando cientos de movimientos de frotamiento y presión manual, con lo que el proceso queda concluido.

Dadas las características de cada resultado, se puede afirmar con toda rotundidad, que el transfer de revistas nada tiene que ver con la idea de conseguir imágenes iguales o seriadas por este proceso, pues, aun pretendiéndolo así, siempre surgiría algún matiz diferenciador, ya que no hay que olvidar, entre otras cosas, que se trabaja con las manos y no con máquina, con lo cual se llega definitivamente a obtener monoimpresiones en todo su concepto y extensión.

Las imágenes transferidas aparecen inventadas, algo que es de clara notoriedad cuando se trata de escritos o letras. En suma, que el método del transfer de revistas -entre muchas de las posibilidades que brinda- está la de adentrar y hacer ver las inmensas traducciones simbólicas y surrealistas que se configuran con la interconexión, interrelación y superposición, de imágenes de muy distintos signo, capaces de suscitar un interés y curiosidad a propios y a extraños.

Existen varios conductos que determinan las diferentes conclusiones de transfer de revistas como son:

1) Las posibilidades del disolvente. El triclometileno resulta ser el mejor disolvente tanto para el borrado de imágenes impresas de revistas, como para que éstas puedan ser transferidas a otro papel.

Algunos de dichos efectos se logran de la forma siguiente:

a) Goteando o salpicando sobre el papel de revista directamente. Se producen puntos, manchas blancas teñidas de ligeros matices de color, delimitados por finísimos cercos, que se convierten en válidas formas de contenidos grafistas tan variadas como sugestivas. Una vez que dichas gotas están sobre el papel, éste puede moverse a voluntad, a veces con pequeñas inclinaciones, originándose chorretones y extrayendo el color, para quedar también blancos con los consabidos matices. Si el triclometileno se pulveriza, aparecen sobre la superficie de la imagen puntos o pequeñas manchas blancas mucho más homogéneas que las que se producen al azar. En cual-

quien caso la marca que produce sobre la tinta, es de una nitidez y contundencia totales. No obstante, no deja de ser un método un tanto impreciso, sobre todo, si se desea controlar la acción del líquido que, como tal, puede ser dirigido, pero no dominado al cien por cien.

En este tipo de trabajos es fácil advertir cómo cientas imágenes impresas se tornan en irreconocibles, si la cantidad del disolvente es considerable, o, simplemente, aparecen cientas deformaciones en las mismas, que en el caso -por ejemplo- de una figura humana o retrato se hacen mucho más patentes.



b) Aplicación del tricloroetileno en exceso sobre la superficie a transferir (nevés del papel). Esta aplicación puede hacerse empapando un trapo o algodón, haciendo presión al aplicarlo sobre el papel, o trasladarlos a través de éste impregnándolo, siguiendo uno o varios movimientos (cortos o largos).

Las derivaciones formales que de este modo de actuar se sacan son bien diferentes a los resultados del apartado (a). En esta ocasión se producen imágenes indefinidas que, en muchas ocasiones se convierten en borrones o manchas difusas, compuestas de varios colores transparentes que se recontan por una línea irregular y con rebabas que las contornean. Este tipo de efectos es válido cuando se quiere romper a veces la monótona y excesiva aparición de imágenes similares.

c) Aplicación con brocha o pincel. Cuando una brocha o pincel son cargados de tricloroetileno y después llevados sobre la superficie de papel de revista, la movilidad que adquieren es total, sobre todo, cuando su impregnación es abundante. Asimismo estos útiles van creando una riqueza de grafismos perfectamente comparables con los que se obtienen en la pintura de caballete. Se ha podido constatar que la tinta

disuelta, arrastrada y acumulada en la brocha puede ser utilizada de nuevo, aplicándola, especialmente, sobre superficies exentas de color, con lo que en este caso se actúa a la inversa (12).

La intervención del pincel o la brocha permiten armonizar conjuntamente imagen fotográfica y trazos puramente pictóricos; todo se debe a las posibilidades que el triclometileno ofrece.

2) La influencia de las condiciones de la superficie. Si se toman dos imágenes iguales por separado pertenecientes a sendas revistas en que una de ellas es transferida sobre el papel muy liso y otra rugoso; entonces, al observarlas, se comprueba que en la primera, siempre que hayan sido hechas correctamente, tanto la aplicación del disolvente, como la presión ejercida, la imagen aparece nítida y con todos sus detalles, mientras que en la segunda surge entre innumerales puntos blancos, creándose una red tramada.

3) Efectos varios en el mismo papel. Se ha comprobado que en tipos de papel de un mismo grosor su superficie puede ser manipulada y alterada, actuándose entre muchas de las posibilidades así:

a) Realizando incisiones con materiales muy diversos - (punta del mango del pincel, brocha u otro útil como cuchillos y herramientas de todo tipo), consiguiéndose distintos anchos tanto en trazos de líneas, como de espacios hundidos.



b) Presionando el papel sobre superficies en relieve - (tipos de imprenta, tornillos, superficies tramadas en relieve, tanto de hierro como de plástico, cantón, maderina, etc.), con lo que se consiguen formas o grafismos de muy variada configuración con cierto relieve.

c) Presionando el papel sobre superficies con huecos - (plantillas de plástico con formas geométricas, letras tramadas de alambre, tiras de papel, etc.); en esta ocasión ocurre al contrario que en el punto (b); los grafismos y formas resultantes aparecen hundidos.

En cualquiera de los tres casos citados el papel está - pues, dispuesto en su primera fase, para pasar a la segunda: la correspondiente al transfer. El producto de este método - da imágenes de revistas de las que surgen grafismos y líneas blancas pertenecientes a las incisiones. La actuación en el caso (b) trae consigo líneas o formas coloreadas y dibujadas en cuyos contornos se observan líneas blancas, que son las que marcan su límite. En el caso (c), los grafismos, dibujados y formas hundidas aparecen totalmente en blanco, caracterizados por tener sus límites bien definidos y nítidos.

4) El arrugado del papel. Después de efectuar un transfer sobre papel arrugado, y, habiendo estirado éste, se observa la aparición de imágenes entrecontadas por grafismos. Los resultados que se logran con este proceso son tan variados y amplios, como modos de doblar el papel se apliquen. En términos generales el papel puede ser arrugado, ordenado o libremente. En el primer caso puede buscarse una correlación entre el tipo de arruga y los consiguientes resultados, siguiendo un orden (progresivo, alterno, repetitivo, etc.) en la distribución de las partes arrugadas; o bien, en el segundo caso, arruga al azar sin ningún tipo de prejuicio a lo que pueda surgir después. En cualquiera de los dos casos las consecuencias son siempre sorprendentes.

Dado que muchos papeles al ser bastante gruesos y con poca opacidad no permiten ver las imágenes de los papeles de revistas que se encuentran debajo de ellos a la hora de hacer el transfer, se recurre, pues, a una superficie transparente, como puede ser un cristal o metacrilato; entonces, situando ésta sobre un soporte donde por debajo se proyecta un haz luminoso (bombilla), se consigue ver con cierta claridad todo cuanto se encuentra debajo, con lo que el proceso se hace con más comodidad y precisión.

5) La importancia de la intensidad de presión. La fórmula no es otra que la propia experiencia de saber en qué medida y en qué momento se ha de aplicar cierta presión, pues, ha de estar presente, que, el trichloretileno es excesivamente volátil y, por consiguiente, hay que estar continuamente reponiéndolo. Se sabe que, cuando más apto está para su aplicación, es cuando ha transcurrido un breve tiempo, después de su absorción por el trapo, pero esta orientación es un tanto aventurada, a no ser que cada vez que se empape dicha muñequilla se haga de una manera extremadamente sistemática. Así pues, pueden ocurrir los siguientes casos:

a) Que el disolvente sea escaso, con lo que la presión ha de hacerse con fuerza; la conclusión puede dar una imagen

débil de color.

b) Que el disolvente se aplique en exceso con presión ligera; el resultado es imprevisible; puede aparecer una imagen borrosa, o, por el contrario, si el papel es lo suficientemente grueso y el disolvente no ha traspasado en exceso éste; entonces se puede hablar de imagen aceptable.

c) Que el disolvente se aplique en exceso y con mucha presión; la conclusión no podrá ser más negativa, ya que actuando así, se consigue emborronar toda la imagen, perdiendo la por completo.

d) Que el disolvente sea el adecuado y la presión se aplique atendiendo a las condiciones de la superficie del papel (si es espesa o fina), la imagen resultante aparece, -- pues, traspasada correctamente.

e) Existen algunos casos más en los que la presión se realiza de forma irregular, aun teniendo la idónea cantidad de disolvente en la muñequilla, con lo que se traduce en imagen con varios altibajos en los tonos de los colores.



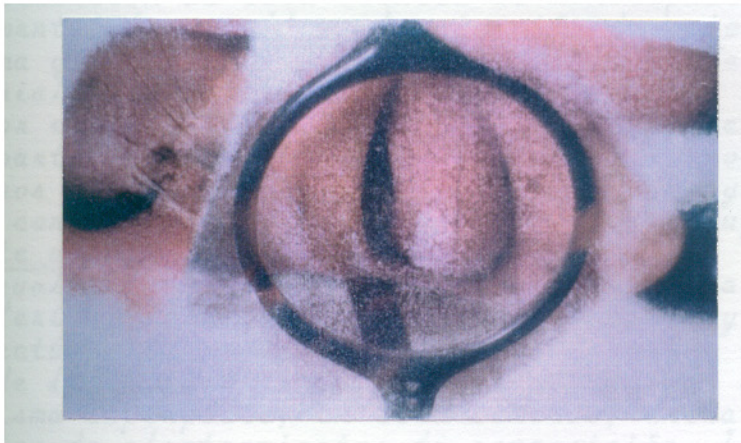
6) La obtención y composición de imágenes. Antes de que se tengan en cuenta los puntos mencionados (1, 2 y 5), la selección de imágenes se impone, pues no sólo consiste en conseguir un buen efecto de transfer sino que éstas, también deben suscitar un cierto interés al contemplarlas, en las que se puede advertir todo un sinfín de efectos. Con el ánimo de entender mejor algunos de los planteamientos más comunes que se repiten con cierta asiduidad, debe aludirse a:

a) Obtención de imágenes totalmente. Las imágenes pueden ser transferidas íntegramente, en cuyos resultados aparecen matices texturales, que a su vez pueden ser muy diversos, dependiendo del tipo de presión y de la cantidad de disolvente=

empleados; todo ello puede estar contenido en un mismo plano.

b) Obtención de imágenes parcialmente. Con una misma imagen es posible transferirla en parcelas o fragmentos, cabe la posibilidad de moverla y cambiarla de posición cada vez que - se haga en pequeños o grandes espacios, sin olvidar, por otro lado que el actuar así, implica que se pueden componer dichas partes entrelazándose y combinándose, con lo que la interpretación de dichas composiciones puede ser muy variada e igualmente válida.

Cuando se trata de analizar las sensaciones en las distintas composiciones obtenidas de este modo de realización, - se encuentra un amplio campo de interpretaciones al que nunca se llega a encontrar sus límites, ya que las imágenes así pueden aparecer interrelacionándose y conjugándose con otras, estableciéndose al mismo tiempo un mensaje: plástico-formal-expresivo-fantástico.



c) Imágenes superpuestas. Partiendo de imágenes ya -- transferidas, ya sea total o parcialmente, es cuando puede -- empezarse a intervenir con superposiciones. Al igual que los puntos (a) y (b), las superposiciones pueden hacerse igualmente de forma reducida o extensamente. Entre las muchas conclusiones a las que se pueden llegar están:

- Superposiciones de imágenes nítidas sobre otras que -- también lo son. En este caso debe pretendarse que ambas (la que se encuentra debajo y la que se superpone) se complementen, sin que la una tenga que anular el valor expresivo de -- la otra.

- Superposiciones de imágenes nítidas de tonalidades -- fuertes sobre otras más tenues. Este caso suele ser más coherente con muchos de los fines que se persiguen: conseguir un

complemento a todos los niveles.

Siempre que se intente una compensación entre tonos oscuros y claros, ha de optarse por la transferencia en primer lugar de los que son más claros. Con la conjunción del clarooscuro tanto en las imágenes que están debajo, como en las que se superponen, el interés se suscita y, si además, se les une -cientas texturas producidas por la irregular presión ejercida entonces, se comprobará toda la extensa magnitud de sensaciones.

7) Plantillas y recortes de imágenes. Las imágenes de papeles de revistas pueden ser contadas con toda facilidad y comodidad, siguiendo deseos como: el azar o la manera estética. También se debe entender que, no necesariamente debe de usarse útiles de contar papel, pues siendo así, siempre darán el mismo tipo de línea o silueta en las formas; por el contrario puede recurrirse a la propia mano para realizar esos mismos fines, dando una silueta con barbas; o lo que es igual, un carácter menos frío a la forma. Esta manera de actuación introduce al transfer en otra realidad plástica, lo cual es siempre digno de agradecer, entre otras cosas, para entender aún mejor la dimensión de esta técnica de monoimpresión.

Realmente, lo que llama la atención de estos cortes, no es ya la forma que configuran, sino el contenido de las mismas, -pues la frialdad que en muchos casos marcan sus bordes, contrasta, por ejemplo, con su contenido de imágenes diversas, -la mayor parte de ellas seccionadas, divididas o sesgadas, -cuando menos sin completar, con lo que en la mayor parte de los casos contienen a su vez representaciones sugestivas, formando parte de un conjunto compositivo.

Sea cual fuere el tipo de corte que se haga, antes de ser transferido, debe pegarse sobre otro papel y, a medida que se efectúa esta operación, se debe tener en cuenta la ordenación de las distintas formas que se quieren conjuntar sobre una misma superficie; en este sentido, entra a formar parte todo tipo de planteamientos de composición. Igualmente, dentro de un mismo pegado, pueden ser añadidos otros cortes -que se superpongan a los primeros, así como crear recortes a los que se manipula después (empleando tricloroetileno con o sin pincel), para pasar a ser pegados y por último transferidos.

8) Reservas de transfer con imágenes de revistas. Debe tenerse en cuenta que, cuanto más fina, resistente y uniforme sea la plantilla, mejor y con más efectividad se conseguirán las imágenes.

Como ya se sabe, por algunos casos ya descritos, para conseguir reservas de transfer de imágenes de prensa, existen fundamentalmente dos caminos:

a) Hacen reservas sin que haya aún sobre el papel a transferir imagen alguna. Esto se determina situando las plantillas sobre el papel de revistas, cuya configuración es totalmente libre; después, se pone encima de éstas el papel correspondiente, que es donde se ha de hacer el traspaso de las imágenes. Con inusitada atención se pasa la muñequilla de trapo impregnada de disolvente sobre el papel a transferir, con el fin de que los límites de las plantillas puedan ser refle-

jados igualmente, una vez haya terminado el transfer.

Cabe señalar también que, muchas plantillas poseen en su interior una estructura o formas vacías, por lo que al hacer el transfer se convierten en rellenos de fragmentos de imágenes.

b) Reservas sobre imágenes transferidas. En este punto, las reservas son los elementos más destacados, pues mediante sus presencias no sólo se mantienen las primeras imágenes transferidas, sino que las formas o estructuras que las configuran (las pertenecientes a las plantillas) recobran íntimamente otro significado y otra visión completamente diferente a la que en su origen tenían.



37

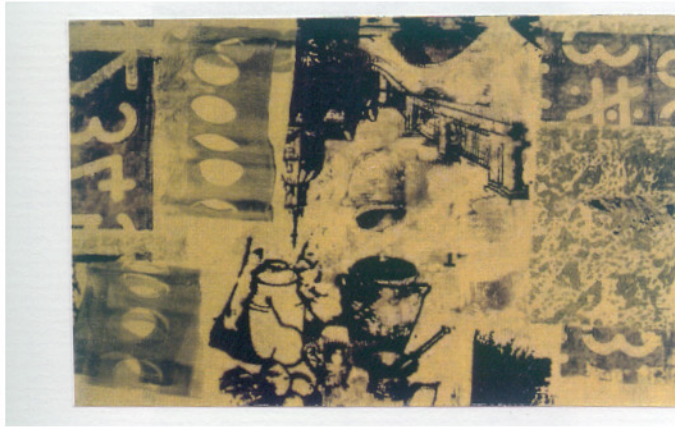
1.2.4. COMBINACION DE DIVERSAS TECNICAS CON EL TRANSFER

1) Transfer de imágenes de prensa, offset y serigrafía - Sólo basta unir en su dosis correspondiente estos tres procedimientos, para conseguir multiplicar aún más el efecto del transfer. Lo que realmente importa de este aspecto es alcanzar resultados, definición formal o composición con la conjunción de dichas técnicas, que podrán ser:

- Transfer de imágenes de prensa con las de serigrafía.
- Transfer de imágenes de prensa (revistas) con offset.
- Transfer de los tres procedimientos a la vez.

Los posibles hallazgos que pueden surgir están fundamentados en gran parte por el comportamiento formal de esa combinación de estos procedimientos; por eso, el enlace o interconexión de formas, la superposición, la conjunción o distribución de éstas al unísono de manera progresiva, comportan a la composición a traslucirse de innumerables maneras, sobre todo a la hora de hacer un análisis en profundidad de todos los -

efectos y descubrimientos conseguidos.



2) Mezcla de los tres procedimientos de transfer descritos (offset, serigrafía e imágenes de prensa) con otras monoimpresiones (el monotipo). Hasta ahora sólo se puede hablar de mezcla entre los procedimientos de transfer con el monotipo, por ser éste el que se ha descrito hasta el momento; como se ve más adelante, las mezclas entre transfers y otras variantes de monoimpresión son perfectamente factibles, e incluso, en algunas casos necesarias y convenientes.

A modo de reseña pueden darse:

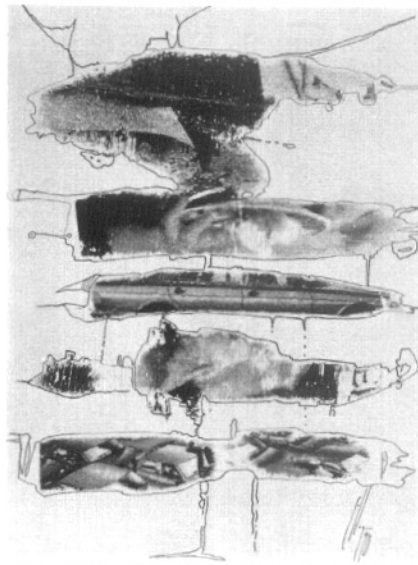
- Transfer con tintas de imprimir, donde una combinación de imágenes bien definidas contrastan con otras formas hechas con tintas directamente sobre la plancha; las primeras son sutiles, mientras que las segundas son consistentes y opacas.

- Transfer con fragmentos de elementos varios, los cuales permiten ampliar las posibilidades expresivas que las imágenes de transfer pueden transmitir. Estos elementos pueden ser colocados u ordenados de infinitas maneras.

- Transfer con superposiciones de monotipos. Las tintas transparentes cumplen varias misiones con respecto a ciertas superficies de imágenes de transfer, como es cambiar el aspecto de su color, produciéndose mezclas que, entre otras cosas, unifican todo el conjunto compositivo.

- Transfer con reservas de monotipos. La fusión entre el monotipo y el transfer, puede verse aún más compensada si se emplean reservas en ambos casos.

No cabe duda que existen otras maneras de obtener efectos muy distintos y nuevos de transfer con monotipos, bastarían al anterior subparágrafo, para poder hacerse una idea aproximada de su extensión.



3) Utilización de materias colorantes diversas complementarias a los distintos procedimientos de transfer. Con el fin de potenciar los efectos producidos en los diversos trabajos de transfer, se recurre a ciertas materias colorantes que, dada su fácil aplicación y adaptación a las imágenes obtenidas, pueden desempeñar asimismo un gran papel colonista y transparente; los más utilizados son: las acuarelas, los rotuladores y los lápices acuarelables.

Se ha podido comprobar que, cuando unas imágenes han sido transferidas, por ejemplo, parcialmente y, después se les ha contorneado con líneas de tinta china, entonces han surgido unas nuevas formas con un significado muy distinto al que tenían. Su interpretación está ligada al modo o trayectoria que se haya seguido en ese perfilado. Aparte de este caso, también la tinta china puede aplicarse en el interior de esas imágenes; ya sea siguiendo contornos representados en las mismas, o, simplemente, poniéndola como contrapunto o contraste con el resto de la imagen donde se aplica.

4) El "collage": "el papier collé". Del mismo modo que en el monotipo, en el transfer, y, más concretamente el offset y transfer de senigrafía, pueden ser reflejados sobre papeles de colores, pegados a otro que actúa como soporte. El procedimiento no es otro que el empleado en su momento en el caso del monotipo; ahora bien, el papier collé puede cubrir toda la superficie de la plancha, o bien, pueden situarse sobre ella varios cortes de papeles de calidades, texturas y colores bien distintos entre sí, con lo que el transfer aparecerá aún más sugestivo. Lo que se acaba de describir, es lo relativo del "collage" con respecto al transfer con la plancha; pero existe un método aún más sencillo, por el que =

no necesariamente tiene que utilizarse el tórculo; éste, no es otro que el pegado de dichos papeles sobre el papel-sopon te directamente; después se pueden transferir encima de estos imágenes de offset o las que provienen de revistas, con lo que de esta manera se completa esta técnica, aunque, como es lógico existen pequeños matices o variantes dentro de la misma.



ABRIR PUNTO 3





ABRIR PUNTO 2

1.3. EL "RUBBING" (FROTAMIENTO DE RELIEVES)

El "rubbing", que en lengua inglesa significa frotamiento, se basa en la reproducción de una determinada imagen tomada de un original, el cual ha de estar grabado o esculpido, formando un cierto relieve en su superficie, que ha de ser lo suficientemente sólida, como para permitir que la presión que se ejerza en dicha frotación no la desgaste o deforme.

El rubbing, como técnica de grabado, es una de las más antiguas; la prueba la tenemos en textos orientales; los chinos la practicaban hace 2000 años; estos situaban el papel humedecido sobre la superficie tallada a la que aplicaban un pincel con una cierta presión por las hendiduras y partes más salientes (en este caso la piedra o la madera), para moldear la imagen dejándola secar; después impregnando una almohadilla de seda con tinta se frotaba ligera y cuidadosamente sobre la superficie de papel creada, hasta que aparecía la imagen contrastada con el fondo.

En muchas partes del mundo hay testimonios de esta técnica, entrando a formar parte importante de sus respectivos modos de expresión; tal es el caso de las misiones tibetanas, las civilizaciones del valle del Nilo, las culturas del Eúfrates y Tigris, así como los mayas y otros pueblos del continente americano. Los egipcios del siglo XV la utilizaban calcando los diseños grabados en superficies de latón. A lo largo de la Edad Media, así como en siglos más recientes, en muchos países europeos existen muchas pruebas de rubblings, la mayoría de estos tomados de inscripciones en piedras y tumbas, donde predomina el tema religioso. Hoy en día, aparte de ofrecer innumerables posibilidades artísticas, el rubbing es aplicado en estudios científicos y arqueológicos de gran relevancia.

Así pues, partiendo de lo expuesto, cabe pensar en todo tipo de matrices aptas para la obtención del rubbing, las cuales, a su vez pueden ser:

- Fijas (paredes, suelos, inmuebles, superficies pertenecientes a objetos que no se mueven, etc.)

- Móviles, a las que pertenecen todo un sinnúmero de elementos que pueden ser trasladados de un lugar a otro, o lo que es lo mismo, poder situarlas tanto individualmente, como formando grupos de otras materias; estos elementos, si son de fácil colocación, permiten que el desarrollo del rubbing sea mucho más libre, pues, parte de su lenguaje radica en esa diversidad de formas obtenidas y la interrelación existente entre ellas.

Se debe entender que, las materias colorantes con las que se pueden conseguir rubblings de gran calidad, pueden ir desde las tintas de imprenta, hasta las cenizas, pasando por los grafitos, las barras de pastel o carbón y los lápices de colores. Igualmente, los pinceles, rodillos, almohadillas y trozos de tela, pueden ser los útiles más idóneos para tan diversos fines.

1.3.1. RUBBINGS CON CERAS (PROCEDIMIENTOS ADITIVOS)

Apante de haberse comprobado que los lápices de colores las barras de pastel, grafito y carboncillo, pueden desempeñar importantes funciones en las técnicas de frottage, son las barras de cera las que ofrecen un amplio campo de posibilidades expresivas, de ahí, que se hayan escogido para la obtención de determinados efectos de rubbings. Por otra parte, el papel que se escoja para estos fines, debe guardar una estrecha relación con el tipo de resultado a obtener. En términos generales, un papel con cierta textura al que se le aplique un rubbing hecho con ceras acusará un efecto sumamente positivo. Por consiguiente, en un mismo rubbing pueden darse:

- Las imágenes propias de la superficie a calcar.
- Las texturas de dichas imágenes.
- Las texturas propias de las ceras; sobre todo, cuando éstas son pasadas varias veces (13).
- Las texturas propias del papel.

Por último, decir que los puntos desarrollados en este subparágrafo, responden a procedimientos aditivos sin que haya ningún tipo de extracción, por motivos de composición. Todo cuanto se adiciona, sirve para el lógico desarrollo de las diferentes maneras de actuar en el calcado de superficies.

Entre los puntos seguidos en los distintos trabajos obtenidos con ceras, según criterio de realización y composición, se han considerado establecen los siguientes:

1) Rubbings hechos de un mismo elemento. Una vez situado el papel, preferentemente fino, da igual su textura, sobre una sola superficie a calcar y, aplicadas las ceras correspondientes, pueden sacarse dos conclusiones:

- a) Que se calque tal cual.
- b) Que se haga moviendo cualquiera de las superficies - (la del papel o la que es calcada)

En cualquiera de estas dos maneras pueden realizarse las imágenes parcial o íntegramente.

En el punto a) las imágenes o dibujos aparecen sin ninguna modificación; salvo el juego o combinación de colores que se quiera dar. En este apartado, antes de efectuar cualquier dibujo o forma, conviene hacer una selección previa de la superficie que se estime como más apropiada, para la obtención de imágenes positivas. Es, por esto, por lo que quizá este punto sea el más vulnerable a la acción de lo insulso y sin-poca vida artística.

Ahora bien, cuando se toman esas superficies o estructuras en relieve como base del papel que se pone encima y sobre el que las ceras pueden ser movidas en muy distintas direcciones; entonces se entra en otra dinámica de obtención de dibujos o formas con grafismos y texturas. Esto, sí tiene realmente razón de ser, pues, en este procedimiento no existe límite alguno en las calidades y características expresivas que aparecen entre las formas hechas a propósito y con verdadera intención.

Dentro de lo que es posible elegir, por ejemplo, como base o elemento único a ser calcado está también la localización de planchas de grabado (aguafuente, linóleo, xilografía, etc.) lo suficientemente hundidas en su incisión, como para sacar de ellas esta primera iniciativa del rubbing. En este tipo de planchas se puede advertir toda una serie de soluciones grafistas, texturales y formales que, tras pasadas o calcadas gozan de gran plasticidad.

Como ya se ha adelantado, el hecho de realizar un rubbing de una única pieza o superficie, no obsta, para que éste pueda hacerse parcialmente y con los colores que se quieran, ya que en lo fragmentario es donde estriba todo un juego de combinaciones, capaces de no poder conseguirse de nuevo resultados idénticos, con lo que la idea de monoimpresión sale ganando.

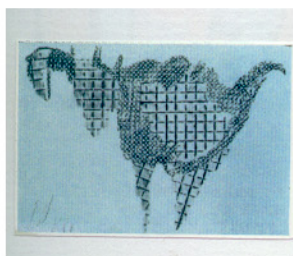
En cuanto al punto b, se entiende que, las consabidas superficies, si a medida que se ejecuta la presión de las cenizas sobre el papel, también son movidas o trasladadas, se produce una repetición y sucesión de las mismas imágenes o grafismos que sobre ellas existen, ya sea de manera libre o siguiendo unas pautas marcadas por formas o dibujos.

2) Rubbings hechos con varios elementos. Pueden regirse los siguientes puntos:

a) Obtención de rubbings de varios elementos sin ser movidos.

b) Obtención de rubbings de varios elementos moviéndolos

En ambos casos se dan parecidas características que cuando se trataba de un solo elemento, salvo que aquí hay mayor riqueza de imágenes.

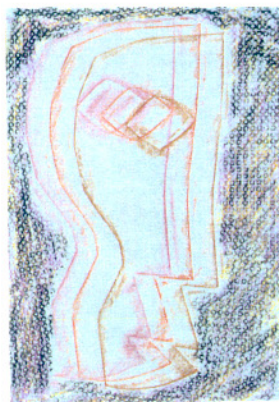


No cabe desdeñar la importancia a nivel de elementos -- plásticos y de composición (grafismos, planos, texturas, colores, movimientos, ritmos, espacios, volúmenes, formas, etc.) -- que intervienen en dichos rubbings, pues de ellos pueden surgir nuevas propuestas formales y muchas más orientaciones que pueden estar ligadas al deseo de poder llegar aún más lejos -- dentro de este campo. Se puede decir, que las formas surgidas están supeditadas a los elementos que surgen como consecuencia del calcado de esas superficies, y no al contrario, por lo que el valor plástico que representan éstas se impone a veces a las necesidades de contenido y composición que a priori se haga.

3) Rubbings con plantillas. Las plantillas ocupan en el rubbing un lugar preponderante, ya que consiguen reflejar formas específicas y determinadas para ciertas composiciones. -- Existe toda una gama de materias susceptibles de servir como plantillas. En este apartado se ha optado por las de papel, -- porque responden sencillamente a su fácil acceso y manejo, -- con las que, una vez localizadas sus configuraciones, son compuestas sobre una superficie sólida, para después servir como base de futuros rubbings.

Atendiendo al modo de trabajo, se establecen los siguientes puntos:

- a) Composición con una sola plantilla (inmóvil o cambiando su posición).
- b) Composición de plantillas diferentes (inmóviles o cambiando sus posiciones).
- c) Composición de plantillas con fondo texturado.



En cualquiera de estos tres puntos se dan análogas consecuencias o las que se derivaban de la utilización de materias variadas; en esta ocasión, la marca personal y original del artista viene reflejada, siempre y cuando los tipos de planti -

llas que utilice, las haya creado él mismo.

Cuando una o varias barras de cera son llevadas a lo largo y ancho de estas formas, pueden aparecer dos tipos de sensaciones: una la que corresponde al aplicar íntegramente dichas ceras sobre toda la extensión de la plantilla, en este caso, aparece una forma de rubbing con cierto relieve, acusado sobre todo en los contornos, con uno o varios colores; también, si el paso de las ceras se ha hecho varias veces, aparecen ciertas texturas. El otro caso, corresponde aplicar las ceras únicamente alrededor de los contornos de las plantillas entonces, la aparición de la sensación de volumen se hace más patente, al existir ese contraste entre zona sembrada de color, y el resto, zona exenta del mismo. Esa sensación de volumen se ve incrementada, cuando alrededor de dichas formas se aplican ceras, que pueden llevar al mismo tiempo diversidad de trazos y grafismos, con lo que aparece un nuevo elemento; la sensación de espacio. Todo esto no deja de ser anecdótico, si se tiene en cuenta, que innumerables maneras de colocar, situar y disponer las formas esperan a que una mente creadora las saque de su letargo y las haga resaltar como se merecen.

Una de las consecuencias que se derivan de este tipo de actuaciones (punto b), es la posibilidad de conseguir composiciones que siguen ciertos ritmos, originados por esas repeticiones formales; para poder lograrlo, se debe controlar el lugar donde se quiere hacer pasar el cálco.

En el punto c (composición de plantillas con fondo texturado) debe hacerse una distinción de base, que es la de entender que el fondo que acompaña a los rubbings de plantillas, puede estar determinado de tres maneras: una, si la textura de dicho fondo corresponde íntimamente a la que tenga la superficie del papel; otra, la que se refiere a las texturas procedentes de las mismas ceras y, por último, las que se obtienen como consecuencia de situar tramas alrededor de las plantillas.

En este mismo punto, todo un mundo de superficies, tramas y demás elementos con urgencias varias, son susceptibles de complementar la acción que desempeñan las plantillas hechas rubbings. En cualquiera de los tres casos citados, aparte de lo expuesto, los fondos que se establezcan deben sobre todo reforzar la acción de las formas, a las que les darán una proyección y finalidades específicas, como pueden ser: la aportación de grafismos; la sensación de espacio y volumen; la interconexión entre masas distintas de colores, la interrelación de imágenes y así un largo etcétera.

4) Procedimiento aditivo con apariencia subtractiva. Cuando sobre la superficie de papel se hace un rubbing con ceras o parafinas incolores se producen los mismos efectos y características, que si se tratan con color, consiguiéndose imágenes que, para poder vislumbrairlas, se requiere la presencia de otras materias colorantes. Con la adición de colores en cada superposición de rubbing hecho con ceras incolores, se va consiguiendo todo un conjunto cromático de peculiar aspecto, ya que cada aplicación puede actuar como reserva del color que se encuentra ya puesto sobre el papel. Esto se ve con total claridad cuando después de todas las superposiciones, se extraen raspando todas las ceras aplicadas, las cuales dejan la huella de sus respectivos rubbings.

Las materias colonantes que pueden desempeñar la función mancada por este procedimiento, son entre otras:

- Las acuanelas, las cuales son de extraordinaria eficacia, para conseguir que ni un ápice de los grafismos o formas que se produzcan con las ceras se pueda escapar, abarcando y cubriendo todo tipo de huecos e intersticios que pudieran existir en dichos rubbings.

- La tinta china es, igualmente eficaz, Aplicada con plumas, formando dibujos o trazos pueden servir para que después las ceras los recubran y así poder conseguir los mencionados efectos de reservas.

- Los lápices. Tienen su importancia, sobre todo, si son acuanelables.

- Los rotuladores, poseen la ventaja de ofrecer colores=fluorescentes, con lo que se completa aún más la gama de posibilidades de este procedimiento.

1.3.2. RUBBINGS CON CERAS. PROCEDIMIENTOS SUBSTRACTIVOS

El método a seguir es prácticamente el mismo que el realizado con los procedimientos aditivos, salvo que aquí, la cera es aplicada previamente sobre el papel, creándose una cierta capa; después, situado dicho papel sobre una superficie en relieve, se extrae la cera por efecto de anastado y presión=con un útil (espátula, cuchillo, etc.). Por otro lado, el efecto de volumen aparece con toda claridad, cuando al raspar se hace de forma irregular, consiguiendo extraer las ceras de forma parcial y totalmente.

1) Rubbings hechos de uno o varios elementos. Cuando elementos varios son reflejados repetidamente sin superponerse, ese efecto de traslado de situación también puede ocasionar una transmisión nueva de sensaciones. No se debe olvidar el gran papel que desempeña la cera, cuando forma capas de un considerable grosor, ya que de éste se desprenden texturas que conllevan a definir y dan más vida aún a dichas imágenes= surgidas del fondo del papel.

2) Rubbings con plantillas. En los métodos substractivos el uso de plantillas también resulta un buen recurso para conseguir resolver problemas, tanto de espacio, como de formas.

Cuando se combinan formas de plantillas y fondo y, si además, ambos contienen texturas distintas, el raspado que se hace sobre la superficie de papel, consigue sacar a flote lo que ya se sabe: todo un mundo de sensaciones grafistas, y formales, capaces de manifestar nuevas vías de expresión plástica. Si ya era importante la textura lograda por las ceras sobre la superficie de papel (sobre todo si es rugoso), más si cabe, son los provenientes de elementos o superficies varias= que, colocadas alrededor de las plantillas, tanto parcial como totalmente, consiguen abrazar y dadas mayor vida expresiva de la que ya tienen.

Cuando sobre dichas formas se raspa, en la trayectoria seguida por la cuchilla se producen pequeños tropiezos, debido al relieve que estas superficies tienen, organizándose de=

un modo regular unas estructuras con matices claros y oscuros. Ahora bien, entre los espacios más claros y los más oscuros, se pueden conseguir una gama de tonos, capaces de modelar y dan un carácter volumétrico a la forma de la plantilla que se representa, que, aun siendo plana, con estos efectos puede conseguirse su transformación plena. Esto, aplicado de manera consciente y dirigida sobre todas las formas de plantillas que contiene una determinada composición, se traduce en juego armonioso de luces y sombras, muy bien definidos, por la fuerza colonista que ponen las ceras, y que consiguen dar otro carácter e identidad a las propias imágenes surgidas de las propias plantillas.



1.3.3. SUPERPOSICIONES DE RUBBINGS CON CERAS. PROCEDIMIENTOS ADITIVOS Y SUBSTRATIVOS

1) Superposiciones aditivas de rubbings.

a) De un mismo elemento. Con las sucesivas superposiciones de la misma imagen, se incrementa una nueva manera de mostrar otro aspecto de dicho elemento que, sin duda, dada la cantidad de veces que haya sido superpuesto, aportará una identidad muy distinta a la original; tanto es así, que en la gran mayoría de los casos de superposiciones se ofrecen imágenes que en gran medida, analizadas al milímetro, no se sabe verdaderamente su procedencia u origen.

b) La aportación de varios elementos o superficies distintas. Cuando se toman varias estructuras que provienen de superficies homogéneas (por ejemplo: plantillas que contienen formas geométricas de líneas rectas) y se superponen, se consigue una armonía y coherencia, infiriendo dichas líneas sobremano en la creación de un conglomerado de elementos entre los que se encuentran: grafismos de marcada incidencia formas nuevas, texturas de amplia calidad y consistencia; es

pacios y mezclas de colores igualmente variados y composiciones que derivan en innumerables planteamientos. Algo parecido ocurre cuando se superponen imágenes tomadas de materias diversas, pero apareciendo matices más contrastados.



Otra apariencia de superposiciones es la que se genera, cuando varias plantillas de fino grosor son colocadas unas encima de otras, al pasar las ceras, van apareciendo todo un conglomerado de líneas y formas entretejiéndose entre sí. Es llamativo observar que, aun estando muy recargada la superficie del papel, después de los muchos calcados que se han hecho de cientos de elementos, no existe un ahogo en cuanto a la composición se refiere, sino que ese pluriforme efecto posee su propia validez, como algo que tiene cabida dentro de otra manera de plantear el ordenamiento de las imágenes.

2) Superposiciones substractivas de rubbings. Hay que remitirse al subparágrafo 1.3.2., para entender que es el mismo procedimiento el que se utiliza, sólo que aquí, al existir superposiciones la aparición de elementos de composición se hace mucho más proliza.

Existe otro método que consiste en hacer un rubbing de una estructura preferentemente regular; después, se cubre todo con ceras de varios colores (por capas); por último, puestas las correspondientes plantillas, se hace el rubbing. Las formas que aparecen, cuando se raspa la superficie, lo hacen acompañadas en su interior de la primera estructura, marcada con su color correspondiente; con lo que formas y fondo quedan fusionados y armonizados.



3) Superposiciones combinadas de rubbings, aditivas y -
substractivas. Cuando dichos métodos comparten la misma super-
ficie, pueden diferenciarse dos aspectos:

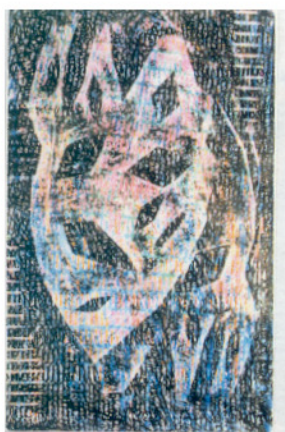
- a) La composición de los dos métodos por separado.
- b) La combinación de estos entre sí.

En el a, pueden existir una serie interminable de situa-
ciones y de maneras de disponer dichos procesos, sin que se -
juntan; eso sí, compensándose y conjugándose de tal manera, -
que el uno no puede prescindir del otro. A grosso modo, puede
decirse, que sea cual sea el orden y colocación sobre el pla-
no que se les haya asignado a ambos, lo cierto es, que al dar
se dos tipos de formas, dibujos y grafismos antagónicos, la -
compensación, el contraste y el impacto que a la vista causen
tales imágenes, no deja de resultar interesante, pues esa dua-
lidad de la que tanto se habla en muchos campos (el arte, la-
religión, las ciencias, etc.), también en esta ocasión se cum-
ple. El "yin-yang" que tanto preconiza la doctrina "ZEN", po-
dría entenderse en este caso, ya que fuerzas y masas de colo-
res contrapuestas se necesitan mutuamente para configurar una
nueva manera de manifestación, tanto formal, como gráfica, -
pues, el hecho de que estas imágenes creen tensiones entre sí
producen a su vez un toque de atención a quien las contempla.

b) Si en el punto a se organizan dichas técnicas, en el-
la se puede establecer una lucha de la que no haya un vencedor
y un vencido; es decir, que si los dos métodos son llevados a
buen término, sin dar más importancia a uno que a otro, no só-
lo se conseguirá una composición ecuatorial, sino que el refle-
jo gráfico-plástico estallará de interés y armonía.

Con la mezcla de procedimientos aditivos y substractivos

se consiguen en muchas ocasiones duplicar los ya conocidos - efectos que hasta ahora se han ido relacionando. Las superposiciones entre estos consiguen establecer todo un cúmulo de sensaciones, capaces de introducir elementos nuevos de composición.



1.3.4. COMBINACION DE TECNICAS COMPLEMENTARIAS A LOS RUBBINGS HECHOS CON CERAS

El amplio mundo del monotipo permite que determinados - procedimientos de su seno pueden ser adaptados a los que desarrolla el rubbing; ambos son perfectamente compatibles. Se ha comprobado que fondos de rubbings tratados con colores claros a los que se les superpone un monotipo, crean un armonioso - conjunto de calidades plásticas muy singulares. Asimismo los - transfer con imágenes de prensa casan perfectamente con los - rubbings de ceras.

1.3.5. RUBBINGS SOBRE PAPIER COLLE

Cuando papeles de colores son pegados sobre otros de -- constitución más fuerte y después encima de ellos se realiza un rubbing, aparecen imágenes que están sujetas al ritmo, a - la disposición, al conte y la forma que cada papel contado posea. Esto se aprecia mejor, cuando se trata de cera negra, - que es la que realmente contrasta con estos.

En la mayor parte de los casos, la cera actúa como ele - mento que afianza dichos colores, al tiempo que les da un an - gumento al que se apoyan, para poder extender sus posibles - combinaciones y configuraciones, siempre que se superpongan -

entre sí. No cabe duda, que la introducción de otro tipo de papeles con características diferentes a los ya citados, comportan sensaciones y conceptos nuevos de distribución sobre el plano donde se representen.

También el procedimiento aditivo con apariencia subtractiva da excelentes resultados



1.3.6. RUBBINGS CON RODILLOS ENTINTADOS

Teniendo en cuenta la fácil adaptabilidad, la plena disposición en tomar y distribuir la tinta, la libertad de posiciones y movimientos sobre el plano, y otras muchas más características; el rodillo, que ha sido previamente entintado, es rodado a lo largo del papel sobre una superficie en relieve, apareciendo todo tipo de formas (según la clase de superficie calcada) texturas, grafismos y todo un conglomerado de elementos que por sí solos, muestran otro aspecto expresivo-plástico.

En esta acción la reproducción de dichas formas se hace más nítida, comparadas con las que se obtenían con las ceras.

La labor del rodillo, básicamente, puede ser doble: reproducir tal cual las formas que se disponen en la superficie de relieve; o, cambiar y modelar sustancialmente dichas formas a las que aporta una configuración nueva, según sea éste aplicado sobre la superficie del papel (con inclinaciones, -- presiones y movimientos varios).

1) Rubbings de uno o varios elementos. Como ya ocurriera con los rubbings con ceras, la elección de un solo elemento o materia a calcar, depende únicamente de lo que a priori se pueda vislumbra de estos, aun sin haber empezado a obtener un trabajo concreto.



48

Las materias susceptibles de ser tratadas con el nodillo para configurarlas en rubbings, pueden estar divididas en:

- a) Superficies fijas (suelo, pared, rocas, etc.)
- b) Superficies móviles (telas, trapos, papeles, etc.)

Con los rubbings de varias materias, se pueden crear encadenamientos de variopintas sensaciones, dándose así más importancia a la composición y distribución de estos sobre el plano. Se debe tener presente, que al tiempo que el nodillo consigue el rubbing de una o varias formas determinadas, puede igualmente marcar su propia huella, que podrá ser parcial o íntegramente; dicha señal corresponderá al grosor y longitud que éste tenga, así como el recorrido que haga a lo largo de la forma y del papel. También pueden haber incisiones sobre él.

La utilización de varios tipos de nodillos de distintos tamaños, obliga a pensar que es posible conseguir composiciones en las que haya distintas configuraciones de formas con mayor o menor circunscripción.

Existen composiciones en las que el nodillo copa casi todos los aspectos de composición, dejando a un segundo plano el efecto del rubbing, del cual se sirve como pretexto, para la consecución de otros fines más concretos.

Con los enlaces y uniones de varios elementos, el nodillo consigue configurar sugerentes imágenes que, con un contenido básicamente figurativo, pueden trascender a interpretaciones abstractas de todo tipo, sin olvidar el sentido surrealista que determinadas agrupaciones formales contienen.

3) Rubbings con plantillas y elementos varios. Cuando el nodillo es pasado por encima del papel, bajo el que se encuentra una plantilla, al tiempo que se marcan sus formas; sin

pretendiendo, se van sombreado sus contornos, tanto dentro, - como fuera; el porqué de este hecho, hay que buscarlo en el - vacio que algunas de éstas poseen en su interior que al pasar el rodillo, sabiendo que este es blando, se introduce ligeramente parte de su superficie entintada en las oquedades, produciéndose una tenue veladura, que rodea todo su contorno. Es te es, pues, un caso claro de designación de volumen, cuya - imagen está marcada por la presencia de la plantilla y tam - bién por el rodillo; ambos, participan de un nacimiento y con - solidación.

El color, igualmente debe cumplir una función muy impor - tante, ya que, si por ejemplo, se aplica sobre una superficie de papel satinado, junto con la lisura del rodillo, y la poca película de tinta sobre él puesta, se pueden conseguir tonos = y matices tan atractivos, como delicados.

Las plantillas y elementos varios pueden aportar al ru - bbing un matiz contrastado y diferenciador de sensaciones en = el mismo contexto de la composición; para ello es preciso una selección adrede de todas y cada una de las materias que se - quienen conjugan.



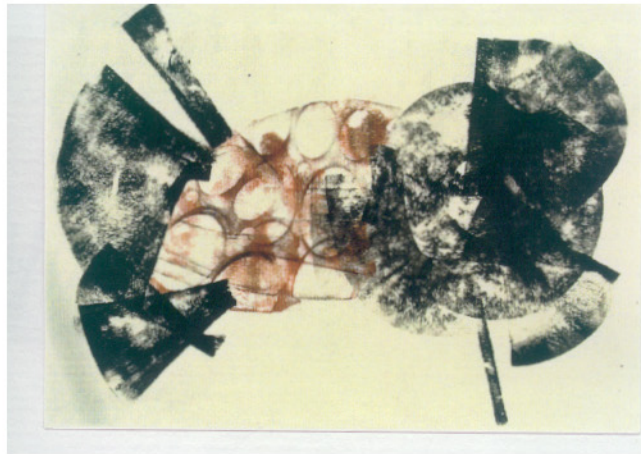
3.7. SUPERPOSICIONES DE RUBBINGS HECHOS CON RODILLOS ENTINTADOS

Las superposiciones pueden establecerse de esta forma:

- a) Superposiciones de tramas y texturas.
- b) Superposiciones de elementos varios entre sí.
- c) Superposiciones de plantillas.
- d) Combinación de diversos tipos de superposiciones.

Sea cual fuere el tipo de superposición escogida (obte-

niendo los rubbings de una o diversas materias que se superponen entre sí o cambiando de posición el papel sobre las mismas), lo cierto es que se repite lo ya apuntado en el apartado de las cenizas, salvo que aquí la definición de ciertas estructuras y formas pueden ser casi fotográficas, aparte de que con el rodillo se consiguen unificar todos y cada uno de los elementos superpuestos con tan sólo una pasada, sin olvidar tampoco las consecuencias formales, grafistas y de volumen que pueden surgir.



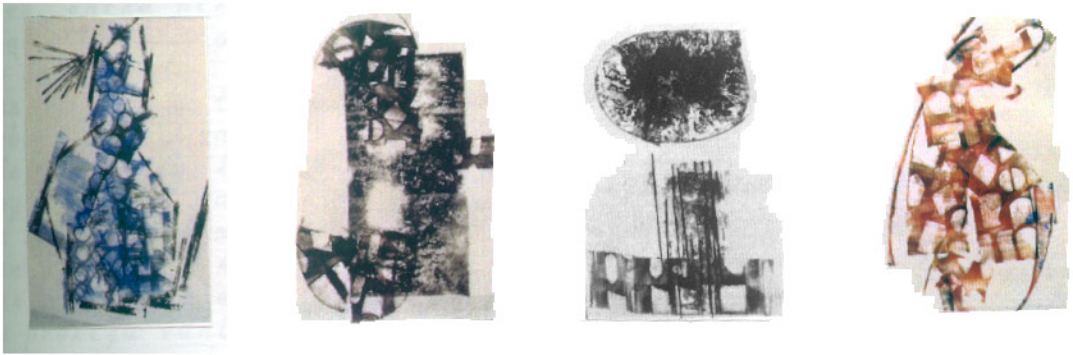
Entre las muchas y ricas derivaciones que del rodillo se sacan en estas composiciones de superposiciones, están, por ejemplo:

- Que aparecen ciertas imágenes o grafismos tímidos y sutiles, superpuestos a otras formas de rubbings, que actúan como si fuesen transfer de offset; esto se explica, porque el rodillo cuando es pasado por encima del papel con la correspondiente presión, aquellas partes más salientes de la superficie a calcan, absorben de él la tinta, grabándose sobre su superficie el dibujo o imagen que dichas partes posean. Cuando el rodillo es pasado de nuevo todo lo que se ha grabado es transferido, pudiéndose al tiempo conseguir rellejan un nuevo rubbing. Estos efectos, que dependen en gran medida de lo aleatorio, confieren a la imagen y, por extensión a la composición, una misteriosa expresión, capaz de despertar un cierto interés y trascendencia sin igual.

- Cuando el rodillo es presionado de manera continua sin hacer las correspondientes pausas para cargarlo una vez más de tinta y, a medida que éste es nulado, se va organizando una rica y variada gama de tonos, en los que se aprecia con toda facilidad la formación de imágenes transparentes que, superpuestas crean una red de formas que flotan entre sí, enca-

denadas y aglutinadas dentro de un mismo espacio, al que conceden visos de volumen, no exento de valiosísimos y variados grafismos.

Cuando se trata de colores diversos, si el rodillo apenas se rula como antes se ha apuntado, es presionado de forma irregular, la aparición de transparencias y demás efectos diáfanos, están más que presentes, lo que se traduce, generalmente, en composición exenta de reiterativo cromatismo.



1.3.8. COMBINACION DE ALGUNAS TECNICAS COMPLEMENTARIAS A LOS RUBBINGS HECHOS CON RODILLO ENTINTADO

Con la conjunción de imágenes procedentes de monotipos y de transfers, especialmente estos últimos, y las que producen los rubbings con rodillos se consiguen efectos tan parejos que lo único que hace diferenciar unos formas de otras es su contenido y significado, algo que ocurre también cuando se trabaja sobre "papien collé".

1.4. MONOIMPRESIONES DE DISTINTAS MATERIAS REALIZADAS DIRECTA- MENTE SOBRE EL SOPORTE (El papel)

Dentro de la amplia gama de técnicas y procedimientos habidos en la monoimpresión, llega el turno de hacer especial mención a algunas determinadas materias y modos de imprimir, que, mediante su intervención, se consiguen espléndidos y no menos brillantes resultados.

Estas materias tienen el denominador común de pertenecen al mundo de lo rudimentario, e incluso, de lo inservible, -- pues, entre otros propósitos, se pretende demostrar en este apartado que todo aquello, que en apariencia pasa desapercibido a la vista, puede intervenir con iguales o mejores resultados que si se tratara de elementos, materias o herramientas fabricados para dichos fines. Por consiguiente, como ya se ve más adelante, la aportación de materias varias de procedencia muy diversa, va mucho más allá en el terreno de la plástica, de lo que meramente, sin previo conocimiento, cabría pensarse. Pretenden hacer mención a todos los elementos susceptibles de ser impresos, es poco menos que aludir al infinito, no ya por su prolija variedad existente, sino por las ramificaciones y derivaciones de las posibles combinaciones que entre unos y otros podrían darse, con lo que aparecen nuevos resultados dando origen cada vez más a extensas deducciones que harían imposible su análisis, tanto objetivo, como subjetivo.

1.4.1. MONOIMPRESIONES CON ELEMENTOS Y MATERIAS DE MODO INDEPENDIENTE: LOS SELLOS

LOS SELLOS

En primer lugar, es necesario hacer alusión a los sellos. Estos tienen la misión de marcar o imprimir la imagen que ofrecen sobre el plano. Para la consecución de dicha impresión que siempre se hace independientemente, ya que es la característica común a todos ellos, el proceso a seguir siempre es el mismo; es decir, primero se embebe un tampón con color -- puede ser de tela, esponja u otro material -- después es absorbido o impregnado en el sello, el cual es llevado a la superficie del soporte (papel, tela, plástico, etc.), y con una leve o fuerte presión, según sea el tipo de sigilo utilizado, o efecto deseado, queda reflejada la forma que contiene su cara sobre el plano, con las características que le son propias -- (textura, grafismo, dibujo, etc.)

Si hay algo que merezca realmente el calificativo de versátil e inmenso, dentro del terreno de los útiles empleados en la monoimpresión, ese, es sin duda el sello. Hablar de sellos es poco menos que aludir a todo el inmenso e infinito mundo de las cosas y objetos que nos rodean por doquier; todos y cada uno de ellos tienen mucho que decir en el terreno =

de la plástica; sus formas, tamaños, posiciones, texturas y demás características tienen cabida y validez plena en la monoimpresión. Estamos, pues, ante un mundo apasionante, sobre todo en lo que se refiere a la sorpresa; y nunca mejor dicho pues todas aquellas materias, que en apariencia resultan insignificantes, o simplemente pasan de forma desapercibida ante nuestra vista, después, cuando han sido impregnadas de color y llevadas sobre el papel donde quedan impresas, es cuando verdaderamente se llega a comprender toda su importancia y revelación formal y gráfica. Atendiendo a los resultados conseguidos de algunas y determinadas materias y elementos, los sellos pueden englobarse en la siguiente clasificación:

1) Los que se preparan o construyen ex professo para estos fines artísticos, de los que a su vez se derivan:

- a) Sellos naturales
- b) Sellos artificiales

Los naturales proceden de fuentes vinculadas directamente con la Naturaleza y, dada su constitución, pueden ser manipulados o tratados, consiguiéndose con ellos todo tipo de formas sugestivas. Entre algunos ejemplos de materias capaces de ser transformadas, debido entre otras razones a su blandura, pueden citarse:

- Las de procedencia vegetal. Son muchas y variadas, ofreciendo un sinnúmero de posibilidades expresivas. Al tratarse de materias generalmente blandas, permiten ser talladas con toda comodidad, bien sea con cuchillo, gubias, o con hojas de afeitar y cuchillas empleadas en el linóleo, produciéndose en ellas todas cuantas formas se deseen, sobre todo sin ser geométricas. (Un ejemplo que lo ilustra está en toda la inmensa gama de frutos, verduras y leguminosas).

- Las maderas pueden ser también labradas, grabadas, pulidas, etc., aunque al ser mucho más duras, siempre resultan más trabajosas a la hora de llevar a cabo ciertas formas en ellas. Sin embargo, aparte de conseguirse determinadas y ricas imágenes, ofrecen la posibilidad de encontrar en las mismas sus característicos grafismos, que son el reflejo de sus vetas. Según sea la clase de madera, así lo es igualmente el tipo de grafismos que se consiguen plasman conjuntamente con las formas que los integran; por tanto, con los sellos de madera natural o industrializada por la técnica se pueden conseguir efectos un tanto sui generis, debido a la constitución que cada matriz tenga.

- Las arcillas húmedas poseen una de las mejores plasticidades que puedan encontrarse en elementos surgidos de la Naturaleza; su ductilidad está garantizada al cien por cien; por eso, no es extraño obtener con ellas todo tipo de formas planas que sirvan a su vez como sellos para impresiones sueltas e independientes; además, dentro de dichas formas, pueden hacerse incisiones y hendiduras con todo tipo de útiles (espátulas, palillos de modelado, cuchillos, objetos de distinta procedencia, cuerdas, dedos, plantillas, etc.); o sea, todo un sinfín de materias que pueden quedar grabada la superficie del sello no sólo una determinada señal o grafismo, sino también sus propias imágenes o configuraciones con sus

propias texturas; en suma, toda una amplia gama de elementos de composición pueden darse cita en un mismo sello.

- Las ceras y parafinas cuando se presentan en bloques, pueden ser tratadas realizándose los pertinentes sigilos. Si se calientan, pueden llevarse sobre superficies texturadas o de distinta índole de donde toman sus características, que al enfriarse están listos para servir como sellos. Por otro lado también se las puede tallar o hacer incisiones.

Los sellos artificiales, que se obtienen a propósito para estos trabajos tienen su origen en materias de muy diversa índole, como pueden ser:

- Las plastilinas, que al igual que las arcillas poseen mucha ductibilidad, por lo que cabe aplicar lo expuesto en aquellas; la única salvedad es, que no se secan de la manera que lo hacen las anteriores, estando siempre aptas para ser modeladas.

- Las gomas de borrar tienen la elasticidad y solidez necesaria, para que sobre ellas se realicen todo tipo de incisiones, cortes, hendiduras y, además, toda clase de tallado. Igualmente, con los útiles adecuados, pueden realizarse en sus superficies líneas y grafismos de muy variadas características. Dentro de un mismo bloque, por otra parte, se consiguen obtener varias caras. Cuando se hace un corte transversal, la misma cuchilla produce unas líneas irregulares que, después, al hacer la impregnación correspondiente del color que sea y, hecha la impresión, aparecen sobre el papel con una extremada y delicada resonancia grafista.

2) Los sellos que ya están preparados o fabricados, utilizándose tal cual, sin necesidad de que se les manipule o modifique, abarcan otro extenso campo de posibilidades expresivas entre la inagotable relación pueden citarse:

a) Los que son y pertenecen también al mundo de la Naturaleza como:

- Los dedos la posición y movimiento de estos, así como la forma y longitud que cada uno tiene, permiten obtener variadas imágenes de rica traducción a las que se pueden reforzar con otros elementos, como líneas y grafismos hechos con tinta china y plumilla, con el fin de pronunciar más el sugerente efecto que de tales impresiones resulta. Aparte de esto, los dedos aportan sus consabidas huellas, con lo que las texturas están igualmente presentes.

- Los vegetales (frutas, verduras, leguminosas), sirven también para obtener formas de muy peculiar representación. Normalmente, si se les hace un corte transversal, aparece su silueta recortada; unas permiten conseguir monoimpresiones con abundantes grafismos a causa de su constitución; otras se mejan pequeños arbolitos, pero, indudablemente, sus imágenes pueden ser utilizadas para representar otras formas.

También hay vegetales que en su contorno poseen nervaduras, apareciendo después sugerentes imágenes.

En definitiva, cualquier vegetal que se precie de ello, puede servir como sello que cumpla todas las misiones de monoimpresión que se le encomiende, como ocurre también con las

hojas que ocupan, igualmente, todo un amplio campo de posibilidades. A tan infinita gama de formas y características que cada cual posee, le corresponden otros tantos resultados. El simple hecho de que varias hojas de la misma clase sea puestas juntas e independientemente, no implica que el efecto resultante deje de tener su interés. Lo más resonante de este aspecto, está en ver realizadas composiciones con hojas de distinta índole y tamaño.

Lo verdaderamente importante de las hojas, son sus nervios, poros y pequeños filamentos a modo de pelos, que hacen aún más atractiva y fotográfica la impresión que de ellas se obtiene.

b) Los sellos de consistencia artificial, utilizados - tal como se presentan, cuya procedencia es muy diversa e ilimitada, entre otros, pueden citarse a:

- Los que están constituidos por metales fabricados en serie (tornillos, gomas) de los que existen a su vez tamaños diversos.

- Los de composición de plástico (de los que hay un sin número de objetos)

- Con las hojas de las espátulas, que es la parte metálica o de madera o de goma, se consiguen óptimas formas de rigurosa geometría.

LAS TINTAS DE IMPRESION

Para que los sellos muestren todo su esplendor, necesaria y convenientemente han de ser impregnados con colores adecuados que permitan adherirse; por un lado, al mismo sello y; por otro, permanecen fieles en el momento de efectuar la impresión; es decir, que cuando el sello es presionado sobre el papel, no dispensen o embonnen la imagen que dichos sellos tienen encomendada. Los más conocidos y usados son:

- Las témperas, a las que hay que buscar el punto de espesor, con el fin de poder hacer eficiente la imagen impresa

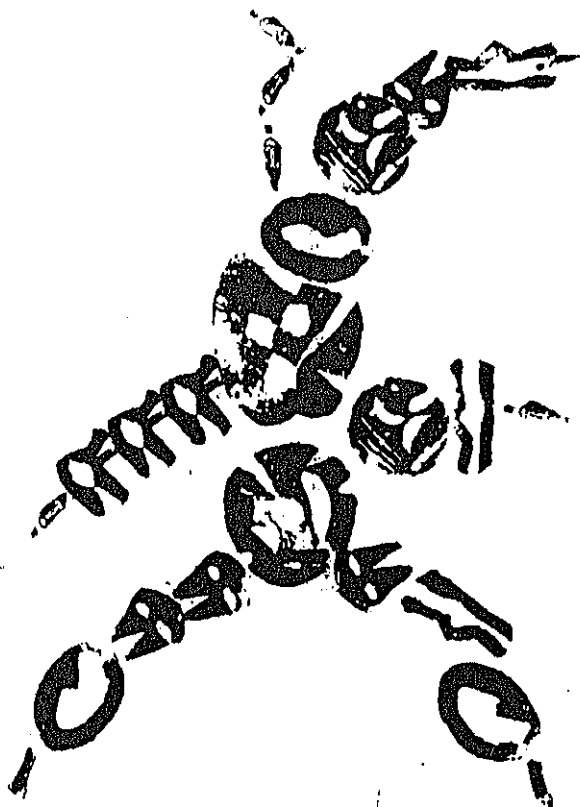
- La tinta china, cuya presentación líquida se presta idóneamente para ser tomada por el sello; más fluida supone la indefinición de la imagen.

- Las tintas al agua cumplen una misión parecida a las témperas, su problema es, que secan con relativa rapidez, por lo que hay que estar añadiendo agua, para encontrar el punto idóneo de espesor.

- Las tintas de imprimir de composición grasa son, sin duda, las más apropiadas para fines de sellado. Las distintas viscosidades que cada clase ofrece, sirven de igual modo para que la acción se desarrolle con toda comodidad y sin miedo al secado rápido. Sin embargo, hay tintas al óleo, como las tipográficas y las de grabado calcográfico que, siendo más espesas, han de rebajarse previamente con trementina, para conseguir una mayor movilidad con los sellos a la hora de impregnarlos. También, en algunas ocasiones, las tintas de offset que, generalmente, suelen ser más fluidas, se les suele añadir disolvente para la consecución e impresión de determinados efectos.

- Tintas acrílicas y acilídicas.

- Encaustos sólidos con calor y presión.



EL RITMO: ELEMENTO DE COMPOSICION PRESENTE EN IMPRESIONES INDEPENDIENTES.

Aparte de los muchos y variados efectos de composición - conseguidos con los sellos, es el ritmo el que marca la pauta y el que de forma asidua está presente en la mayor parte de las composiciones que se obtienen con estos procedimientos. - El hecho de que los sellos actúen independientemente y de forma repetida, permiten que puedan surgir una serie de movimientos y trayectorias en la composición capaces de dar una dinámica presencia a todas y cada una de las formas emanadas de ellos mismos.

En la visión de conjunto de gran parte de las monoimpresiones independientes, aparece una constante: la inquietud y atracción que las composiciones mancan a causa de la absoluta contundencia del ritmo, pues, esa libertad de situación y posición que los sellos pueden adoptar en el plano, permite buscar nexos que vayan encadenándose a modo de secuencias, = para formar un cuerpo coherente, o un todo, capaz de tener - eco e identidad propia.

Así pues, es fácil advertir un movimiento rítmico de distintas formas, es decir, que cuando varios sigilos alineados se suceden siguiendo un movimiento regular y ordenado, y se cierran o encuentran con el punto inicial de donde partieron, la imagen así surgida queda completada, o formando líneas con imágenes de sellos con direcciones varias, dispuestas y combinadas con otras de parecidas características.

Para entender mejor los distintos modos de aplicar y representar las impresiones dimanadas de los sellos, se han establecido los siguientes puntos:

- 1) Impresión con sellos de forma aislada e independiente.
- 2) Impresión con sellos mediante la notación de los modos.
- 3) Superposiciones de impresiones con sellos.
- 4) Creación de imágenes y composiciones con sellos y plantillas.
- 5) Combinación de imágenes de sellos con otras técnicas.

1) En la impresión con sellos de forma aislada e independiente, se encuentran toda una serie de armonías rítmicas que, comparadas con la música, sería algo así como la creación de una sinfonía, en la que la sucesión de notas de varios instrumentos guardan una estrecha relación con el todo de la obra completa.

En términos rítmicos, la relación existente de las partes con el todo, es lo que se llama la unidad; es decir, que cada una de las formas surgidas de los sellos, tienen mucho que ver entre sí, y, por tanto, han de estar vinculadas, para que juntas, formen un conjunto acorde. Cuando esto se ha conseguido, entonces aparece la variedad; o sea, la cualidad de alteración que contribuye a dar animación y libertad a las partes. Ambas, la unidad y la variedad, han de estar convenientemente coordinadas, pues de ellas, depende que el ritmo resultante sea monótono, o, por el contrario, aparezca con un dinamismo y atracción, dignos de contemplarse.

En otro aspecto, las formas de los sellos pueden o no estar unidas unas a otras, o lo que es igual: guardar su plena identidad, o hacer que ésta forme parte de otra más general con el resto de las formas del conjunto que origina cada línea. Por tanto, las líneas que pueden formar parte de composiciones rítmicas son entre otras:



a) Composiciones de ritmos de formas de sellos creando líneas

- Composiciones de líneas tangentes (curvas).
- Composiciones de líneas quebradas (rectas).
- Composiciones de líneas con efecto de prolongación.
- Composiciones de líneas mixtas (curvas y rectas).
- Composiciones de líneas divergentes (cuando, por ejemplo, dos líneas se bifurcan a partir de un mismo punto).
- Composiciones de líneas en espiral.
- Composiciones de líneas truncadas (si dos líneas curvas se cruzan, creando un corte).
- Composiciones de líneas con efecto de retroceso (cuando una línea llega a un punto determinado y, después, sigue una trayectoria opuesta).
- Composiciones de líneas con efecto de ondulación (las curvas son las que mejor se prestan para estos fines).
- Composiciones de líneas opuestas (pueden ser rectas o curvas, cuyas situaciones y disposiciones en el plano son completamente contrarias las unas a las otras).

Sea cual sea la clase de línea escogida, compuesta por formas de impresiones de sellos, debe tenerse en cuenta que, no sólo depende de cómo ésta se desarrolle en el plano; o sea, qué lugar del mismo ocupe, sino que también ha de examinarse:

- La longitud que cada cual tiene, pues en una misma composición pueden darse iguales o diferentes.

- El paralelismo que dos o más líneas de la misma clase sigan la misma trayectoria, pero separadas, con mayor o menor distancia entre sí en distinto lugar del plano; esto no es óbice para que cada cual tenga longitudes diferentes. También puede existir paralelismo con líneas en las que en cada una hay formas de sigilos distintos.

- La anchura. Pueden existir dentro de una misma composición líneas de distinta anchura; de hecho, es conveniente que así sea, para que dicha composición no resulte asfixiante y monótona.

Una línea fina, lógicamente, está siempre compuesta por formas de sigilos pequeñas, ordenadas de tal manera, que configuren dicha línea; por otro, por formas grandes.

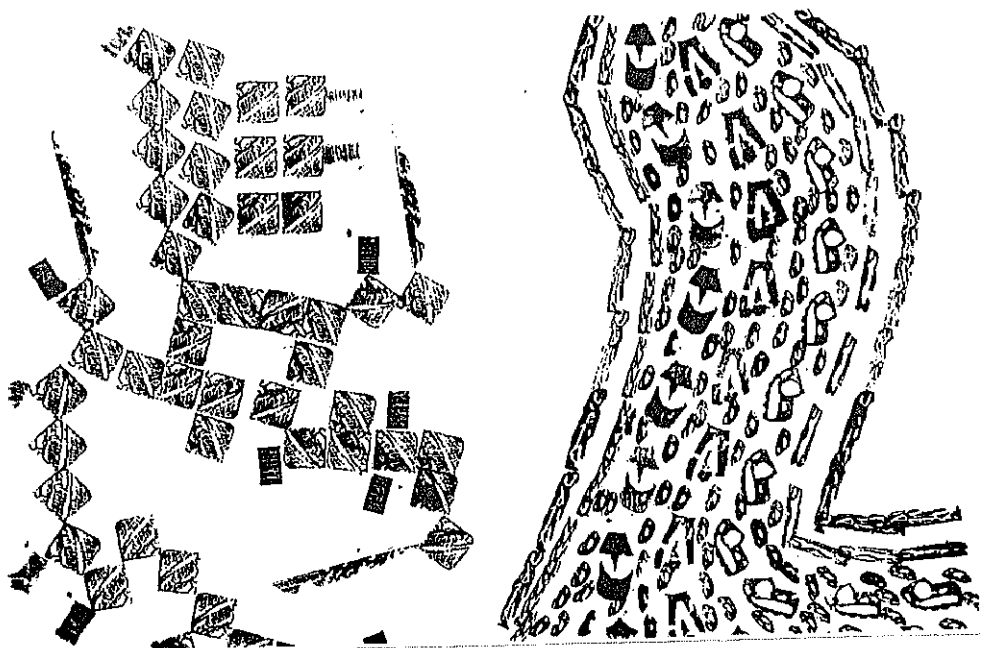
Dentro de una misma línea gruesa, puede haber otras líneas más finas sin que cada cual tenga la misma composición de formas de sellos.

- El espacio. Aparte de poder crearse toda una composición a base de una misma clase de línea, éstas son susceptibles de ser combinadas con otras muy distintas entre sí, dentro del mismo espacio o plano del papel, al margen de que puedan engancharse o fusionarse, pues de este modo, la atracción que el ritmo cause en la retina del observador, será aún mucho mayor.

- La constitución de la línea. Una línea puede estar compuesta por formas de sigilos que, no necesariamente debe estar ordenados regularmente. Se pueden dar los casos citados (longitud, paralelismo, anchura, espacio) en los que aparezcan constituidas por formas anárquicamente dispuestas, sin

que por eso, se piense todo el sentido del ritmo.

- Los tamaños de las formas de sigilos impresos. Una simple línea que contenga varias formas de sellos, puede ser la única protagonista en el plano donde se representa; las formas que en ella están, pueden tener tanto ritmo y expresión, que por sí solas se las puede considerar elementos de composición.



54

- Las texturas. Cuando los sucesivos sellos son llevados sobre la superficie del papel, apoyándose sobre el mismo de manera irregular, ocurre que surgen unas partes en las formas más cargadas de color que otras, pero además en la mayor parte de las ocasiones, acompañadas de calidades de irregulares puntos de color, o lo que es igual: la aparición de texturas con mayor o menor poder expresivo, dando un carácter propio y original a las formas donde se encuentran. También, pueden aparecer en las mencionadas formas, parecidos efectos, cuando el color que se toma del tampón está en el sello irregularmente repartido. Pero lo que quizá tenga más fuerza es, sin duda, las texturas que provienen de las propias superficies de los sellos (maderas, esponjas, dedos, hojas, etc.). Todo un mundo de sensaciones se pueden dar dentro de una misma línea en la que, debido a la variedad y calidad de los sellos que la integran, así resultará con mayor o menor interés a la vista del espectador; y todo, a causa de la magia, siempre indescriptible de las infinitas texturas habidas en infinitas índoles de superficies.

Los sellos, pueden contener en su forma una serie de trazos, tanto hechos expresamente, como surgidos por efectos de impresión; en definitiva: grafismos que refuerzan mucho más aún el poder expresivo del sigilo, con lo que la aparición de formas gráficas contenidas en una misma línea, al igual que -

las texturas, la aportan otra vida expresiva interior.

Se debe apreciar que, con un solo sello, el efecto multiplicador de la línea se consigue cuando éste es impreso repetidamente; ahora bien, esa misma marca grafista, producida también por el conte transversal e irregular que, a veces, se suele hacer, por ejemplo, con una cuchilla en una goma de borrar, conlleva a encontrar con claridad, que dichos grafismos si están alineados ordenadamente, según y conforme al ritmo adoptado entre éstos, contribuyen a acentuar más todavía el sentido rítmico de la línea, aparte de observar su ya consabida expresividad.



b) Composiciones de ritmos de formas impresas que provienen de sellos y que crean a su vez otras formas.

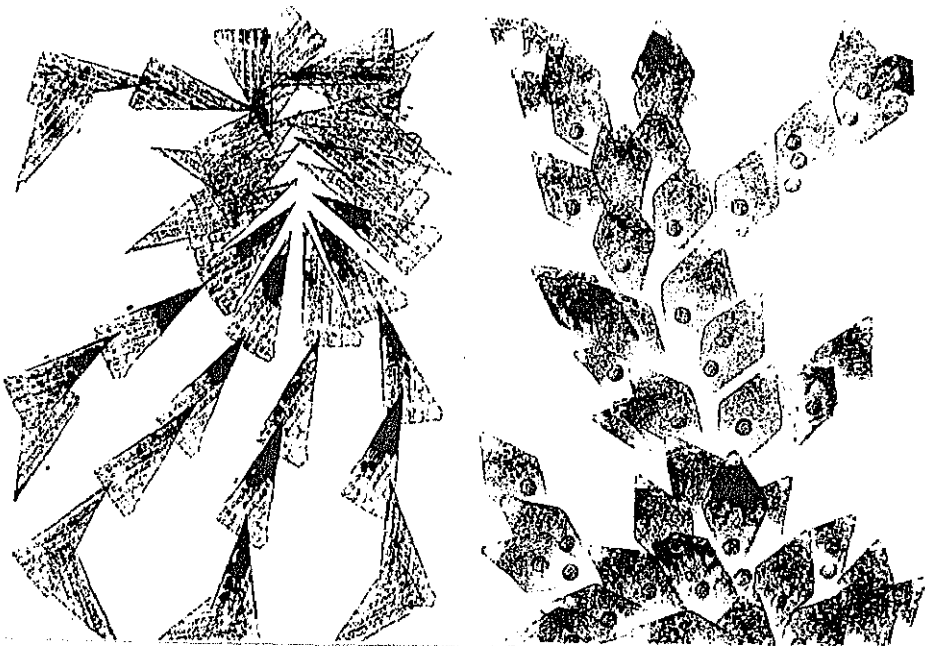
Las propias imágenes resultantes de los sigilos, conforme sean dispuestas y compuestas en el plano, originan a su vez otras que tienen igualmente un marcado carácter personal; dicho de otro modo: que la línea (que está constituida por las marcas de los sellos) cuando se cierra, junta o termina en el punto de donde partió, habiendo seguido trayectorias diversas, se configura lo que se llama forma cerrada. Para no crear posibles confusiones se hablará, pues, de la forma en este caso, como un todo que nace de unas partes rítmicamente ordenadas - circunscritas a un espacio finito, los sellos, por tanto, ofrecen posibilidades rítmicas en las imágenes que crean y que con-
tornan a su vez a otras mayores como:

- Formación del sentido decorativo.

- La presencia del volumen. Cuando un mismo sigilo o varios son impresionados sobre el papel, en los que el color se aplica gradualmente en varias tonalidades (del oscuro al más claro, o viceversa) de manera que las formas resultantes se si-

túan ordenadamente y agrupadas. De este principio, se derivan toda una serie de posibles combinaciones, tanto de tonos de colores, como de tamaños de marcas de sellos.

- El efecto de la perspectiva. Se consigue situando los sellos más pequeños en el fondo (para la sensación de lejanía) y progresivamente, se van imprimiendo todos aquellos que gozan de la consiguiente graduación de tamaños, de tal manera que, cuando se le quiera dar a la forma la sensación de proximidad, se aplique a los que son más grandes. Se pueden conseguir asimismo efectos cargados de ritmos en perspectiva o de perspectiva volumétrica.



56

c) Composiciones con ritmos de formas de colores.

Un efecto de volumen con color, generalmente se muestra más atractivo que si no lo tiene; no es que se quiera menospreciar la ausencia del mismo, sino que la fuerza expresiva que determinados colores tienen, hacen y contribuyen mucho más a potenciar todo aquellos que, teniendo su propia con secuencia, no destaca por falta de luminosidad cromática. Por algo existe todo un lenguaje y representación de cada clase de color.

Una construcción o conjunción de líneas, compuestas a su vez por marcas de un mismo sello en los que destacan grafismos y texturas repetidas sin interrupción con un mismo color, pueden conducir a una considerable monotonía a la vista del observador; en cambio, esas mismas líneas, con las mismas características, pero con colores varios y estudiados a fondo, no sólo apanecen distintas entre sí, sino que en el fondo de todas ellas no parece existir relación alguna con su aspecto primario.

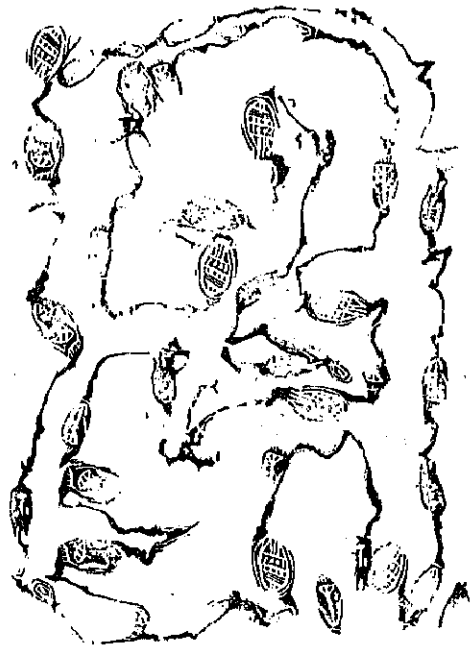
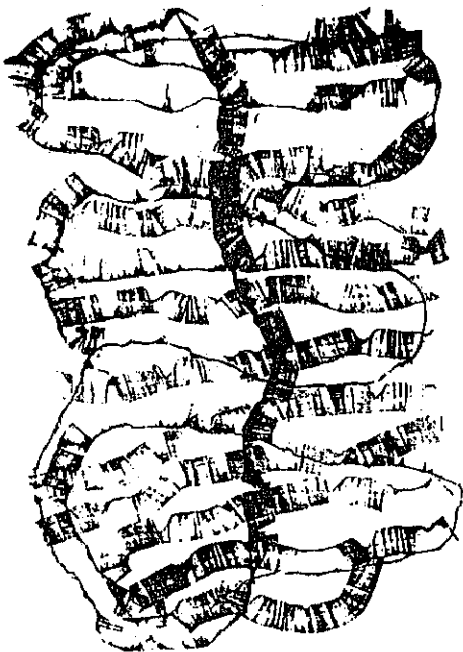
d) Composición con líneas, formas y colores surgidos de la impresión de sellos.

Hablar de la coordinación entre líneas, formas y colores producidos por los sellos, es ir mucho más allá de lo expuesto aquí en cada uno de los apartados (a, b y c); es traspasar a otros niveles, donde lo anecdótico, lo lógico, la sorpresa y el asombro de determinados resultados, sólo puede descifrase con la vista puesta directamente en los mismos, de donde pueden surgir otro tipo de propuestas expresivas, tanto para el mundo de la monoimpresión, como para el de la pintura en general.

2) Impresiones de sellos mediante el movimiento de los mismos.

Las inclinaciones que de los sellos se hacen, a medida que van rotándose de un lugar a otro, en los que en muchas ocasiones se les cambia de posición (situándoles de canto) producen al mismo tiempo, una ruptura de lo anodino. El ritmo pues, en este sentido, viene dado por la aparición de las mismas formas, que en un intervalo de espacio concreto (el que abarque la forma inicial con la última del sello) se van repitiendo.

Partiendo de un movimiento con su trayectoria libre, lo que es simple en su origen, se vuelve compuesto y hasta complejo de visualizarse, porque la continua impresión que se va sucediendo así lo confiere. Es, por tanto, muy conveniente observar en trabajos de este tipo, cómo se puede encontrar toda una auténtica argumentación e historia gráfico-artística, cuando las formas que nacen de la repetición constante, van protagonizando todo un papel importante, en el que se acaba por configurar una composición, no exenta de elementos varios y valores expresivos.



Los distintos tipos de líneas (finas, gruesas, etc.) pueden generarse como consecuencia del grado de inclinación que se le dé al sello cuando es rodado. Estas pueden a su vez estar compuestas de grafismos y texturas varios, adquiriendo un contenido e identidad propios.

Un caso que concurre a este ejemplo es el que se refiere a la goma de borrar que actúa como sello; si se le hacen contornos irregulares (no planos) en sus bordes, cuando se rueda, irán apareciendo una serie de líneas de muy diferentes mates y anchuras irregularmente dispuestas, todo ello entretelado con las distintas intensidades de color. Otro factor que se añade a esto, puede ser la calidad y textura del papel, que, si es rugoso, la diversidad de grafismos y tonos de color se acentúa aún más.

3) Superposiciones de imágenes con sellos

En el terreno práctico, superponen una imagen que proviene de un sello sobre otra de parecidas características, no encuentra ningún tipo de dificultad, simplemente se trata de llevarlo sobre otra superficie tal como ya ha quedado expuesto anteriormente. Otra cosa es su efecto plástico, algo que ya compete a un terreno puramente analítico de la composición.

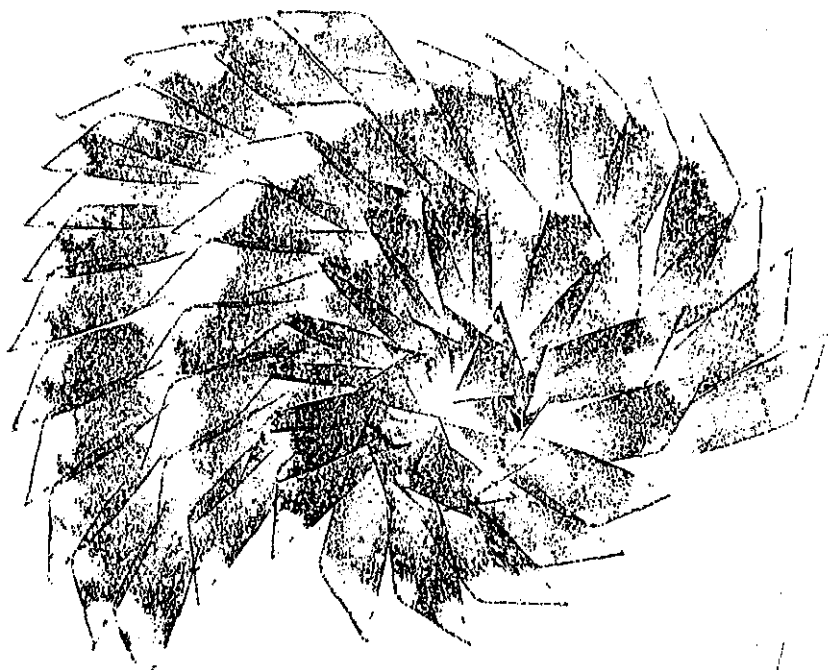
Para poder diferenciar las distintas impresiones de sus superposiciones sobre el plano, han de hacerse básicamente las siguientes divisiones:

- a) Superposiciones ordenadas y dirigidas.
- b) Superposiciones descontroladas actuando al azar.

En el punto (a), se entiende que, cuando una forma de sello es superpuesta a otra, a medida que esta acción se va repitiendo, se va procurando controlar cada impresión que se efectúa, que podrá estar sujeta a un diseño o estructura ya marcados con anterioridad. Hablan de dichas pautas, es poco menos que adentrarse en el mundo de la composición, o lo que es igual: empiezan a describir posiciones, situaciones y relaciones entre formas, y no acaban nunca de ejemplificar.

Del mismo modo que un mismo sello puede conseguir sensaciones de ritmo, empiezan y acaban una composición, los siglos que tienen diferente imagen que se superpongan siguiendo un control estricto de posiciones y situaciones, previamente estudiados, consiguen establecer las mismas cualidades siempre que guarden una alternancia entre sí, lo contrario rompería este esquema. En las superposiciones controladas y dirigidas, todas las ventajas se encuentran con facilidad (volumenes, perspectivas, líneas, formas, espacios, etc.)

b) Con las superposiciones descontroladas, guiadas simplemente por un impulso creador, el azar es el que reina de manera absoluta. Toda sorpresa, como ya se sabe, puede tener dos vertientes: la aparición positiva de elementos válidos, que a su vez definen una situación formal o composición; o la negativa, aunque esta última puede ser subsanada, simplemente por el mero hecho de guardar un relativo tesón en conseguir buenos efectos en el momento de efectuarse cada monoimpresión con los sellos. En este aspecto, es más fácil que con la aportación de imágenes superpuestas al azar, se consiga llenar de contenido una forma o configurarla al mismo tiempo.



58

Con las superposiciones al azar, se pueden crear cientos conglomerados, que no por abundantes y excesivos en elementos de composición, dejan de ser menos interesantes. En estos saturados de superposiciones varias, que pueden haber sido hechas con sellos pertenecientes a materias de índole muy diversa (lancillas húmedas, maderas, plásticos, hierros, vegetales, gomas de borrar, etc.), pueden coexistir y complementarse con jugando toda una serie de situaciones y sensaciones.

Entre las muchas apreciaciones que se pueden deducir de tales concentraciones de elementos pueden destacarse:

- Las texturas, en ellas pueden confluír un sinnúmero de aspectos y apariencias que proceden de las que cada sello superpuesto posee; es algo parecido a lo que ocurre en el mundo de la música, cuando sonidos procedentes de instrumentos distintos crean uno solo al unísono, pero que si se escucha y analiza objetivamente cada cual es perfectamente apreciable.

En la valoración de las texturas, entran a formar parte también las distintas densidades de las tintas que se aplican.

- Los grafismos nacen igualmente de ese aglomerado de elementos que producen las superposiciones, se pueden originar por:

- La superposición de formas de sigilos, sobre todo en las partes que corresponden a los recortes de siluetas, aparte de poseer éstas otros en su superficie hechos adrede.

- El reflejo del aspecto de las texturas unidas a la superficie de cada sello; se ve con toda claridad cuando se imprime, por ejemplo, con tinta china un determinado sello de -

madera, que quedará grabado en la superficie del papel con sus ya conocidas vetas, que más que textura, responde al grabado de las mismas, traduciéndose así en grafismos.

- Llevan íntimamente unidos, como consecuencia de la superposición, las texturas de la masa de color, la definición de la forma y la índole del material. Estos tres casos conjuntados pueden crear otro tipo de grafismo, que no es otro, que la suma de los mismos. Un ejemplo claro puede ser el referente a la ancilla húmeda que actúa como sello, en ella, el color es peso de la tinta se funde con la propia naturaleza del barro, al que se une la configuración que se le da al mismo, para que actúe como útil de imprimir; después, en el grabado sobre el papel aparecen todos unidos (color, forma y parte de la ancilla).

- Las transparencias ocupan asimismo el consiguiente resultado de haber realizado superposiciones con colores de distinta densidad. También, resulta interesante hacer superposiciones de colores transparentes entre sí, en vez de hacerlo sobre otros oscuros. No es nada raro, pues que se llegue a composiciones con un cierto carácter de volatilidad. Asimismo las transparencias, pueden poseer texturas y grafismos tan diversos, como lo sean las peculiaridades de los sellos que se utilizan, llegándose así a incrementar y aportar un cierto misterio a la composición, aparte de romper con la monotonía redundancia que supondría encontrar formas distintas con distintos colores, pero con valores plásticos en sus superficies exactamente iguales.

Otras de las misiones que tienen encomendadas las superposiciones, es obtener fondos de determinadas estructuras, sobre los que se asientan formas ya estudiadas para encontrar un complemento entre ambas.



4) Creación de imágenes y composiciones con sellos y plantillas. El sello una vez impregnado de tinta, se aplica sobre la plantilla, que está ya situada sobre el papel. Dada la condición del sello, la plantilla que se elija para ser tratada, ha de ser básicamente de papel o plástico fino, ya que un determinado grosor, no sustituiría el efecto deseado al existir un cierto desnivel entre ésta y el plano donde se apoya, pues el sello, generalmente plano, no registraría los extremos de la plantilla, con la consiguiente indefinición, a no ser que el sigilo utilizado sea extremadamente flexible y dúctil.

Existen igualmente, dos maneras de aplicar los sellos:

a) Cuando son aplicados dentro de las propias plantillas (poseyendo éstas espacios vacíos); El espacio circundante de las mismas aparece en blanco o del color que tenga el plano (el papel).

b) Si se aplican alrededor de éstas, al no disponer de espacios vacíos en su interior, el que queda alrededor de ellas (o sea, en el fondo) es el que puede contener las imágenes procedentes de los sellos; en cambio, el interior queda recontado e integrado por una silueta en blanco o el color que corresponda al soporte.

En cualquiera de ambos casos, el modo de aplicar los sellos sobre las plantillas, puede estar sujeto a los puntos hasta ahora tratados; o sea, imprimiendo de forma aislada e independiente, mediante rotación o haciendo superposiciones. Ahora bien, lo realmente nuevo en este punto, es la peculiar definición que dichas plantillas consiguen obtener con el refuerzo de los sigilos, los cuales están superpuestos a las formas que marcan las mismas, sin que por ello pierdan sus ya consabidas identidades.

Las formas de las plantillas, tratándose de recortes de papel o plástico, ya se hayan hecho con tijeras o con cuchillas, suelen ser bastante finas, sin embargo, la aportación de determinados sellos con grafismos, texturas y demás elementos de composición, permiten que sus imágenes se transformen en algo más cálido y directo, porque directa es la acción de los propios sigilos.

5) Combinaciones de imágenes de sellos con otras técnicas.

Dada la amplia versatilidad que los sellos tienen para ser aplicados sobre superficies diversas, tampoco están ajenos a aquellas donde imitan otras técnicas, ya sea como puro complemento, o formando conjuntamente con las mismas otros planteamientos o composiciones y mezclan varias.

Entre las más resonantes hay que aludir a:

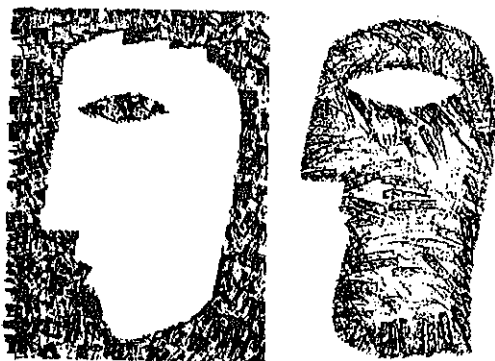
El monotipo. Aplicando directamente los sellos sobre las estampas o monotipos, se consiguen hermanar dos técnicas que resultan complementarias. Cualquier procedimiento de los descritos con relación al monotipo, es perfectamente compatible con los distintos modos de aplicar los sellos.

El transfer. Existe igualmente el proceso, mediante el cual los sellos son impresos sobre la plancha que, después se transfieren al papel; éstos pueden formar una composición por sí solos.

También forma parte de estas combinaciones, la posibilidad de añadir sellos a una composición de transfer (transfer= mediante offset, con imágenes de prensa, etc.); en este caso se debe estudiar y controlar lugares donde se puedan aplicar los mismos con el fin de no romper toda la composición.

El rubbing también se presta de forma parecida al monotipo y al transfer.

- Los acuarelas y los rotuladores, cualquiera de estos dos procedimientos son perfectamente compatibles, al igual que lo vienen siendo en las demás técnicas de monoimpresión. Su condición transparente les hace perfectamente asimilables con los sellos.



60

1.4.2. MONOIMPRESIONES CON RODILLO

En esta ocasión el rodillo no está relegado a un segundo plano, desempeñando un marcado protagonismo que consigue obtener unos efectos de considerable expresión, sobre y directa - mente en el plano. El modo y la manera de llevarlo sobre dicha superficie, en gran medida ya ha sido mencionado; a pesar de eso, todavía existen más formas de actuación que permiten sacar a la luz nuevas representaciones con nuevos signos de identidad.

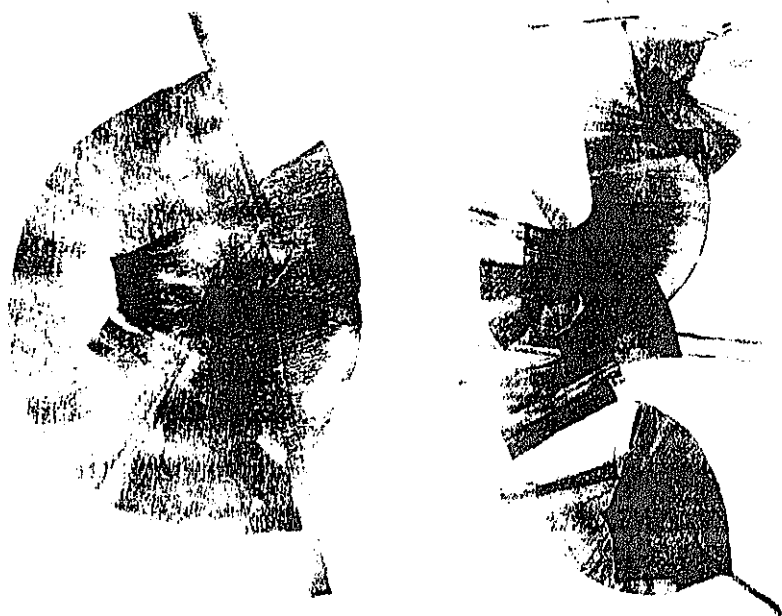
Al margen del grosor y anchura que cada rodillo tiene, algo, por otra parte, imprescindible para lograr acentuar y diversificar más los matices de las formas que se obtienen, se ha considerado oportuno y conveniente clasificar tres grupos o clases de rodillos:

1) Rodillo liso

- 2) Rodillo con plantillas
- 3) Rodillo con incisiones.

1) El rodillo liso es el que ofrece su superficie tal - cual se ha fabricado, ofreciendo una amplia gama de grosores y anchos. Preferentemente, para estos trabajos ha de optarse por aquellos que están formados por caucho o goma, aunque también otras variedades de material, como la goma espuma o el cuerno pueden servir igualmente. La superficie del rodillo, antes de efectuar la impresión pertinente, puede presentar los siguientes aspectos:

- a) Que lleve impregnado el color.
- b) Que no contenga color alguno.



61

En el punto a, el rodillo puede ser impregnado de tinta - óleo, ténpera, etc., de manera regular o irregularmente, ru - lándolo a lo largo de una superficie plana que contiene el co - lor, hasta conseguir entintarlo uniformemente, formando una - determinada capa o película (fina, mediana, gruesa). La capa fina va a dar imágenes bastante tenues; en la mediana se com - binarán zonas diáfanos y otras más oscuras; en cambio, con - la gruesa, la opacidad estará presente en todo momento.

El modo de aplicar el rodillo va ligado con las distin - tas posiciones que se le dan. Los movimientos y sus direccio - nes ocupan igualmente un gran papel, ya que éstos, asociados a las posiciones, consiguen configurar todo un mundo de imáge - nes, tanto sueltas e independientes, como ligadas o encadena - das entre sí, dependiendo todas ellas del espesor del color - que la superficie del rodillo tenga. Existen, pues, toda una - gama de grosores de líneas, que serán las que configuren des - pués las formas que van desde las muy finas, como si fuesen - hilos, hasta las más gruesas (las que corresponden a la anchu

na de todo el nodillo.

b) El otro proceso es situar una porción o varias de colores sobre el papel, para pasar después por encima de dicho nodillo, consiguiéndose otro tipo de imagen que se va repitiendo a medida que éste avanza. Asimismo, varios colores que son tomados por el nodillo, a medida que nula consigue unirlos, mezclarlos y darles una condición envolvente a las formas o espacios que imprime.

2) El nodillo con plantillas ofrece la novedad de poseer en su superficie una serie de elementos que están adheridos o pegados al mismo. Pueden ser muy diversos y distintos. Los más utilizados son el papel grueso o cartulina, las láminas de plástico (papel de acetato, etc.), pudiendo ser utilizados por ejemplo: hilos, cuerdas, hojas, puntillas, telas, etc.; o sea, todas aquellas materias susceptibles de encurvarse y pueden mantenerse en esa situación con el pegado que se les aplique. La condición más importante para conseguir la impresión idónea con estos elementos es, que al ser pegados sobre la superficie del nodillo mantengan una uniformidad o igualdad de nivel. Su posición y movimientos generan desde el reflejo fiel de la imagen de las plantillas, hasta la deformación de las mismas (estiramiento, reducción, impresión parcial, etc.).

También aparecen un sinnúmero de grafismos, texturas, colores, formas, etc. máxime, cuando el nodillo se vuelve a pasar nuevamente por aquellas zonas donde ya había pasado, consiguiéndose superposiciones de verdadera importancia.

Cuando se ve una impresión realizada con nodillo de plantillas, inconscientemente se piensa en las impresiones hechas con sellos, pues hay una considerable similitud entre una y otra; ahora bien, existe una serie de circunstancias y resultados que les hacen diferenciarse con toda claridad. Algunas de esas semejanzas están en las siguientes consideraciones que se hacen del nodillo, como son:

- La exacta sucesión de imágenes, encajando y repitiendo se a medida que el útil avanza, especialmente si se mueve regularmente y apoyado en toda su longitud, pudiéndose reproducir dichas imágenes de manera infinita y continua.

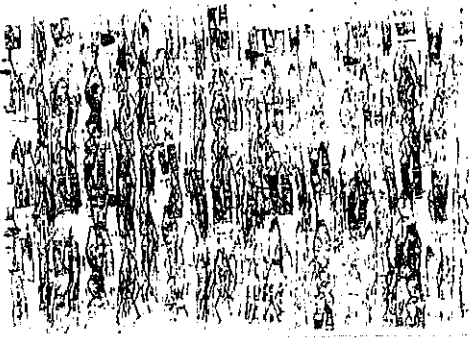
- El logro de muchas imágenes en una sola acción de presión.

- Facilidad de obtener superposiciones, no sólo en las formas, sino también en los colores, grafismos, texturas, volúmenes, etc.

- La habitual aparición del ritmo, debido a las continuas sucesiones y disposiciones que las formas tienen en el nodillo, cuando es rodado.

- La fácil obtención de imágenes en movimiento, con sus deformaciones y alteraciones.

Cuando el nodillo avanza sin ser cargado de color, las formas van perdiendo un tono más oscuro, para ir poco a poco convirtiéndose en diáfanas, recontadas por sus bordes con líneas nítidas y muy finas, también si se ha aplicado el color irregularmente, las imágenes pueden aparecer con contenidos texturales y gráficos muy diversos.



3) El nodillo con incisiones. El modo de preparar el nodillo con hendiduras, no es otro que cortar, hendir, agrietar, abrir, rajar, etc. la superficie del mismo, sobre todo si es de caucho o goma. Por consiguiente, aparecerá en la impresión imágenes en blanco o el color que corresponda al soporte, rodeadas de color (el que pertenece a la superficie del nodillo). Por lo demás, en este apartado se dan las mismas características ya apuntadas en el punto 2.

4) Monoimpresión de nodillos sobre papeles arrugados. El proceso es el siguiente: en primer lugar, se toma un papel muy fino (papel vegetal, cebolla, etc.), pues, siendo así, los resultados serán óptimos; entonces, es doblado, arrugado, plegado a propósito, o, simplemente al azar. Cuando ya se ha dispuesto, se toma el nodillo impregnado de tinta y se hace pasar por encima del papel; como ya se sabe, los movimientos, direcciones y posiciones que se le puede dar al nodillo son muy variados, con lo que esta acción se verá recompensada posteriormente. Cuando se ha marcado la huella del nodillo, se procede a desdoblar el papel, apareciendo una imagen fraccionada a simple vista, pero de un interés plástico absoluto. El modo y manera de ser doblado el papel, dará por tanto, resultados muy distintos, es ahí donde radica fundamentalmente la magia diferenciadora que permite encontrar en cada caso apreciaciones muy dispares.

La multiplicidad de formas y grafismos en un determinado trabajo, guarda una estrecha relación con el número de arrugas alcanzadas. Se pueden dar casos en los que uno o dos simples pliegues, son suficientes, para configurar una imagen elegante, enigmática, sutil y expresiva; esto se obtiene con gran facilidad, pues el misterio que encierra el papel, unido

con el del propio nodillo, conjugan algo muy distinto y difícil de explicar. El azar en estos casos, juega un papel primordial.



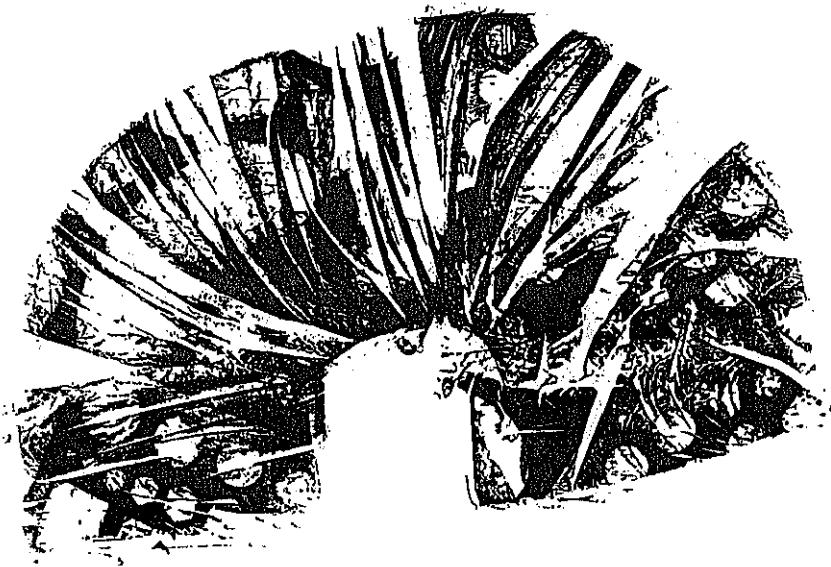
Al hablar de la acción del nodillo sobre el papel arrugado, se hace también mención implícita a la utilización tanto del que es liso, como el que lleva adheridas plantillas o tiene incisiones. En cada caso la huella que deja cada cual, es considerablemente distinta, los cuales alcanzan altas cotas de expresivas imágenes, unidas por el lazo común de los típicos grafismos procedentes de las arrugas.

Existe otra variante dentro de este procedimiento del arrugado del papel; consiste en situar debajo del mismo toda una serie de materias y elementos varios (temas, hilos, monedas, estructuras, plantillas, etc.) cuya peculiaridad común es que tienen un cierto relieve, del que luego el nodillo se encarga de reflejar. El resultado que se consigue no puede ser más sugerente y curioso, ya que imágenes de valioso efecto son entrecortadas por la acción de los pliegues.

1.4.3. MONOIMPRESIONES REALIZADAS DIRECTAMENTE CON Y EN EL PAPEL, AL QUE LE HAN SIDO APLICADOS LOS COLORES

Con los procedimientos de monoimpresiones realizadas directamente sobre, con, en y por el papel, al que previamente se le agregan los colores pertinentes, se abre una nueva página, donde lo casual, aleatorio o el azar, van a jugar una función preeminente, tanto independientemente, como mezclados -

por una determinada pretensión y dirección en el modo de actuar, ya que es una permanente e inacabable fuente de información, tanto de formas como de otros elementos de composición; hablar pues, de los resultados hasta ahora alcanzados, es simplemente dar fe de todo un mundo de sensaciones y expresiones variadas, encaminadas a crear otro contexto, otra manera de ver las cosas, y, sobre todo, otro concepto y dimensión en el campo de la monoimpresión; por consiguiente, la mente del observador, ha de estar predispuesta para tan inesperados y maravillosos resultados, surgidos como de la nada, para configurar un todo coherente y con la fuerza suficiente, como para elevar dichas consecuencias a la categoría de obra de arte. = Algo así debieron establecer y pensar determinados maestros surrealistas de fama mundial que, partiendo de estos procedimientos, consiguieron llevar un arte mucho más allá de las barreras convencionales y oficiales de la expresión. Atendiendo a los distintos tipos de composiciones realizadas, caben mencionarse:



64

1) Las composiciones asimétricas. Se consiguen aplicando el color (témpera, óleo, etc.) sobre la plancha (cristal, cinc, cobre), tanto si se hace uniforme como irregularmente; después es llevado el papel sobre la plancha y, a continuación, se hace la presión por encima de éste; por último, se levanta el mismo en el que aparece la impresión, con lo que queda el proceso concluido. Dicho así, sencillamente, tal explicación queda un tanto inconclusa, pues la aparición de la imagen, que es completamente asimétrica, contiene una serie de puntos, que son la consecuencia directa del tipo y circunstancias que rodean a la impresión. Son entre otras:

- La clase de color aplicado sobre la plancha, que puede tener la misma densidad, o todo lo contrario; traduciendo --

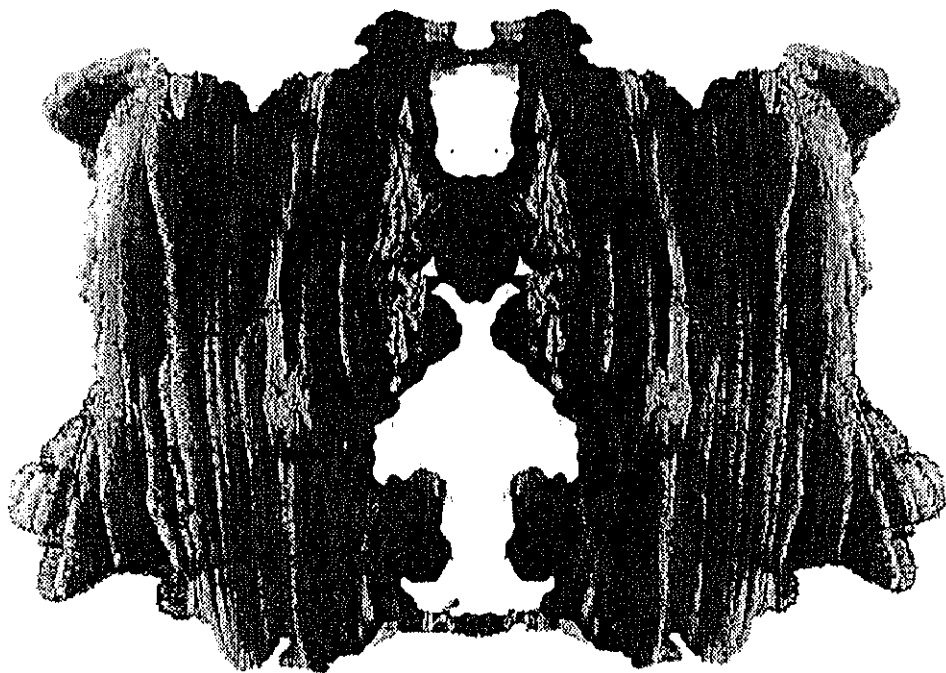
se después en la impresión en imágenes homogéneas o heterogéneas respectivamente, donde existe la clara disposición de - que se mezclen los colores.

- La presión que se ejerce con la mano sobre el papel, - la cual, puede ser uniforme e irregular.

- El movimiento que toma la mano en el momento de la presión puede ser en una o varias direcciones, con lo que los resultados son muy dispares en cada caso.

2) Composiciones simétricas. La característica más sobre saliente y común, es la actuación directa del propio papel. - donde van a estar reflejadas imágenes simétricas. Así pues, - sin salir todavía de este contexto, hay que decir, que el color puede ser aplicado básicamente de tres maneras:

- a) A modo de manchas
- b) Salpicándolo
- c) Aplicándolo con pinceles o brochas



65

En el primer caso, las manchas pueden ser ocasionadas al cogen el color y ventarlo sobre la superficie del papel (ya sea con un recipiente que le haya contenido o con una cuchara o espátula). El hecho de derramar el color, implica, igualmente, esparcirlo a modo de grandes o pequeñas manchas, e incluso, formando líneas.

En el segundo caso, es fácil entender, que el color es - tomado por un instrumento (pincel, brocha, espátula, cepillo, cuchara, etc.) y se salpica, moviendo dichos útiles enérgicamente con determinadas sacudidas.

El último método, es de sobra conocido; cargados tanto - el pincel, como la brocha de abundante color, se aplica pintando sobre el papel, como si se tratase de cualquier trabajo pictórico.

Cuando al papel, en una de sus caras se le ha impregnado el color correspondiente (según los modos de aplicación ya descritos) es doblado por la parte que se desee (no necesariamente por el centro); entonces, la otra parte del mismo que está exenta de color se hace junta con la que lo posee realizándose la presión pertinente. El juego y la magia de este procedimiento vienen dados, cuando, una vez se han impregnado sendos dobleces y, estando aún el color húmedo sin que el papel lo haya embebido por completo, se levanta o separa uno de estos de forma progresiva y lentamente; a continuación, la parte levantada se junta de nuevo con la que le corresponde del doblez restante, pero parcialmente; mientras que la otra (la ya impresa) se deja libre. Cada movimiento de levantamiento, supone la creación de formas distintas que al mismo tiempo son simétricas. Por tanto, la envergadura de las formas simétricas viene dada por la extensión o espacio que se crea en el levantamiento con los sucesivos movimientos; o sea, si es la forma estrecha, el levantamiento ha sido corto; si es ancha, se entiende que se ha levantado más.

El número de formas impresas, guarda relación con el número de veces que ha sido levantado el papel.

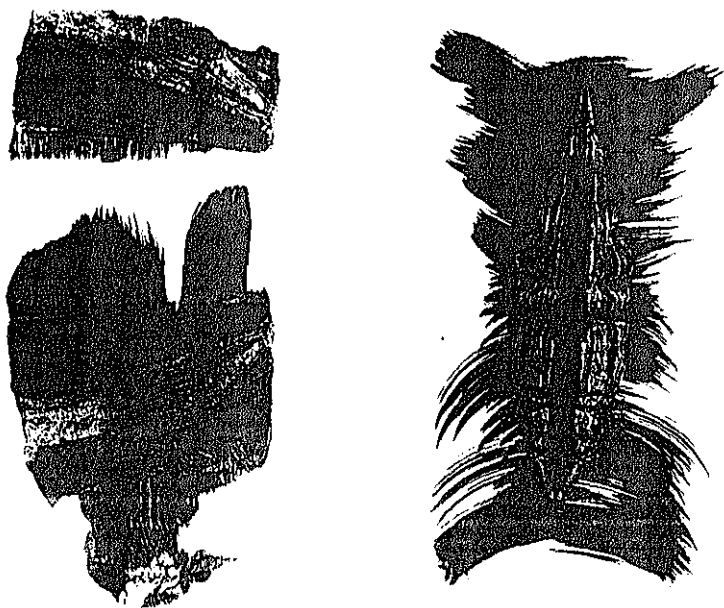
Las distintas adiciones de colores diversos que se apliquen después tendrán su reflejo positivo en el resultado final con atractivas combinaciones.

El hecho de conseguir una impresión simétrica de un solo eje, o lo que es lo mismo el doblez del papel, no es óbice para que se consigan varias impresiones simétricas con otros tantos ejes dentro del mismo papel. De esta mezcla de simetrías varias, se producen consiguientemente una serie de combinaciones tanto formales como texturales y grafistas, fruto de las distintas interconexiones o cruces entre las mismas.

Entre los ejemplos más comunes están: las composiciones de varios ejes situados paralelamente entre sí. Composiciones simétricas en las que los ejes forman radios (simetría radial), o, simplemente, distintos ejes son situados al azar sobre el mismo plano, con los consiguientes cruces, superposiciones y mezclas de elementos de composición de cada cual.

El otro modo de aplicar el color (con los pinceles o brochas) trae consigo toda una nueva serie de trazos. Si se aplica todo el procedimiento ya descrito, para la obtención de simetrías, éstos, aparecen con sus ya consabidas formas, pero recortadas por las típicas marcas del pincel o la brocha, con lo que se le da un sentido a este procedimiento y un paso cualitativo en la calidez de la composición resultante.

3) Composiciones simétricas con fondos asimétricos. Cuando una determinada impresión (hecha doblando el papel) es efectuada parcialmente, presionando únicamente en una parte de la mancha de color, el resultado, sigue siendo simétrico, pero con la considerable diferencia de que aparece un fondo sin imprimir sobre el que se sustentan las formas impresas.



Este tipo de resultados, consigue romper con la a veces monótona representación simétrica, dando un especial atractivo a la composición, máxime, si dicha zona no impresa, goza de unas características propias; por ejemplo, si está compuesta con trazos de pincel.

Del modo y lugar donde se efectúe la presión correspondiente, radica, igualmente, la importancia y curiosidad del producto conseguido, o sea: la composición y coordinación de formas.

4) Análisis objetivos y subjetivos de los resultados obtenidos.

Entre las muchas y variadas sensaciones y aportaciones de elementos varios de composición, es preferente referirse a:

a) Los grafismos y las texturas; surgidos de una manera fortuita y directa de la separación del papel sobre la plancha, o de un doblez sobre otro; en cualquiera de ambos casos la aparición de variados grafismos y texturas, alcanza en esta modalidad de monoimpresión unas cotas altísimas; es sin duda, junto con la creación de formas, lo que íntimamente caracteriza a estos resultados obtenidos bajo el mismo denominador común: la dispersión y el discurrir del color, relativamente líquido, bajo la presión y entre ambas superficies que se juntan. La acción de unirse la una con la otra, provoca que el color, estando líquido, escape y busque los huecos e intersticios que entre ambas existe, produciendo en su efluviio múltiples líneas a modo de nervios, que siguen una o varias direcciones (las que haya marcado la mano al efectuar la presión). Las muchas clases tanto de grafismos, como de texturas, están ligadas al tipo de presión efectuada (débil=

o fuente) y, sobre todo, al grado de dilución del color. Si se observan con lupa o lente de aproximación, aparecen grafismos produciendo sensaciones muy diversas, como: de estar viendo elementos vegetales de todo tipo. Cuando el color está muy diluido, los grafismos aparecen generalmente más difusos, poco concretos, más tenues y formando hilenas de puntos de muy variada configuración. Por otra parte, las texturas se acusan por doquier, consiguiéndose una extrema escala de valores dentro de un mismo plano, sobre todo, cuando el color es muy difuso en consistencia.

b) Las transparencias vienen marcadas por las distintas diluciones que el color posee, especialmente, cuando se encuentra muy acuoso. Pero también, se producen cuando el papel extrae de la otra parte del doblez la pintura que corresponde a tal acción, succionando o embebiéndola, con lo que la formación de capas de color tenue se hace mucho más palpable. Con las transparencias se consigue contrapesar el exceso de color espeso que sobre ciertas zonas de la composición se sitúan. Se puede dar la circunstancia en muchos casos, que determinadas disposiciones de densidades de color de irregulares consistencias, al ser puestas conjuntamente, aparece en la impresión pertinente todo un juego de transparencias y zonas opacas que se complementan mutuamente.

c) Los colores están igualmente representados; al hacer la correspondiente presión con la mano sobre el papel y, al extraer éste, aparece toda una sinfonía de matices, tonos y mezclas capaces de dar vida a la composición, creando otro aspecto y mensajes distintos. La existencia de un solo color, generalmente oscuro, acusa en las composiciones una mayor autonomía e impacto, pronunciando con mucha más contundencia los distintos elementos de composición.

d) Las formas son, sin duda, el punto de mayor atracción curioso, e interesante, por la diversidad de apariencias que se vislumbran y las diferentes interpretaciones que de ellas se hacen; es conveniente aludir a algunos aspectos que contribuyen a que se originen dichas percepciones. Una de las cuestiones, es la relativa al volumen; la apariencia de éste, está presente con clara notundidad cuando las distintas diluciones del color han conseguido crear una serie de envolturas, al existir una zona de gradaciones de tono que dan solidez a la propia forma; se puede decir con total contundencia, que es la acción de ese degradado, y no otra, la que construye y define la forma resultante de dichos procedimientos.

El espacio, también ocupa un lugar destacado y necesario para que determinadas composiciones, sobre todo, si son simétricas, no resulten demasiado cargadas, pues el efecto de volumen es tan fuerte, que un exceso del mismo en determinadas formas conllevaría a ciertas apatías a la vista del observador. Aporta igualmente, configuraciones sugestivas, que ofrecen una mejor acentuación en el conjunto de la composición; este tipo de espacios, es muy propio en situaciones simétricas, donde el disminuir del color en el momento de la presión crea ciertas zonas vacías que después se traducen en formas blancas, cargadas de una considerable dosis de estética.

En cuanto a las posibles interpretaciones y traducciones que de tan sugerentes formas se hace; se puede decir, que todo un mundo fantástico, con imágenes espectrales, como surgi-

das del más allá, aparecen y se entremezclan con otras de parecidas características. Lo mágico de su aspecto, aun sabiendo el proceso seguido para llegar a él, sigue causando sorpresas y curiosidades a propios y a extraños (14), pues de tan perfecta conjunción de elementos (transparencias, grafismos, texturas, colores, volúmenes y espacios), surge todo un cúmulo de sensaciones y apreciaciones.

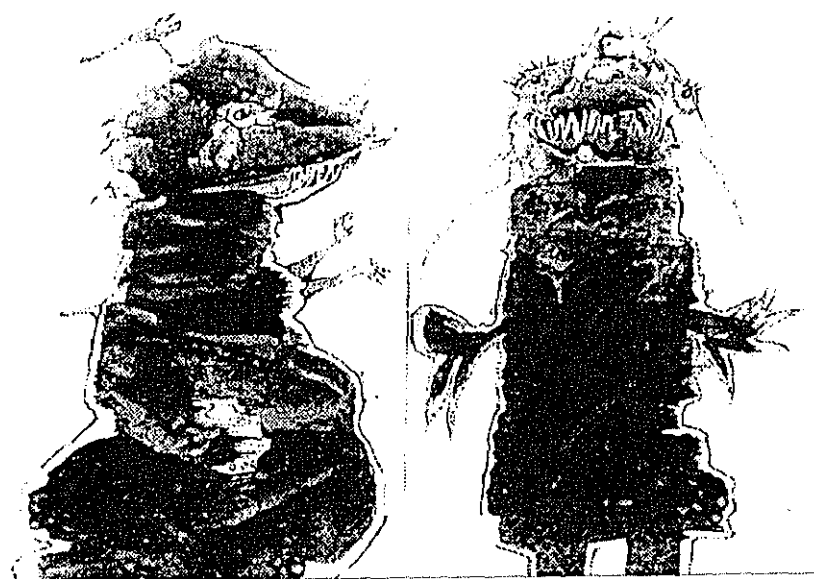
Las interpretaciones oníricas están, pues, presentes por doquier; es como ver lo imposible plasmado y reflejado con todo detalle. En suma, las formas obtenidas bajo este método dan un giro de trescientos sesenta grados a lo que hasta ahora se habla visto en los distintos modos de monoimpresión, mezcladas por un sello muy especial y personal, que sólo este modo de actuación consigue.

5) Técnicas complementarias a las monoimpresiones realizadas directamente sobre el papel.

Las más apropiadas, las que de alguna u otra manera refuerzan todo el poder de dichos resultados son:

a) El retoque, consistente en perfilar, acentuar y definir mejor todas aquellas formas resultantes de tales procedimientos, que por su apariencia, semejan una determinada imagen o composición. Con la utilización de plumillas y tinta china, rotuladores o acuarelas, se consigue pronunciar el aspecto sugestivo que a priori ofrecen dichas formas.

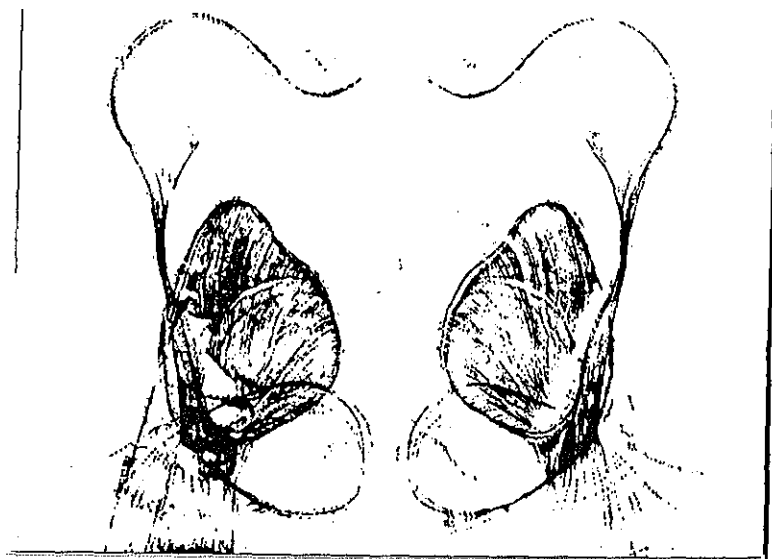
b) El collage. Con el análisis y selección de formas, a las que se recorta y pega por último, y con la suficiente idea de querer configurar algo nuevo, se llega a otro estado de cosas que, siendo completamente diferentes entre sí, consiguen formarse originales composiciones con las peculiares apariencias antedichas.



1.4.4. MONOIMPRESIONES CON CUERDAS REALIZADAS DIRECTAMENTE EN EL PAPEL

Para empezar, se impone la alusión al modo de actuación, que se resume de la siguiente manera:

En primer lugar, se toma una cuerda cualquiera -hay que decir al respecto, que si está constituida por varios hilos o condeles envueltos entre sí, resultará más eficaz para la consecución de determinados efectos- después, es impregnada de un color (témperas, óleos o tintas de estampación). Cuando está preparada, es puesta sobre el papel, ocupando la mitad de éste; la manera de situarla es completamente libre; a elegir entre dejarla caer, sin más, o sea, al azar; o procurando ordenarla y colocarla sobre el mencionado plano; a continuación la otra mitad del papel, que quedaba libre, es doblada hacia adentro; a esto, le sigue la presión correspondiente con una mano, que habrá de hacerse continuamente, mientras que con la otra, se va tirando de un extremo de la misma con el debido cuidado, para que la mano que presiona, abarque toda la trayectoria que ésta manquee en su retinada. Por último, el papel se abre por su doblez, apareciendo dos imágenes simétricas, cargadas de elementos de composición de gran valor y expresión.



Igualmente, y en vez de ser una sola cuerda la que realice tales fines, pueden situarse sobre el papel varias del mismo o distinto grosor, con lo que el resultado que se logra es una multiplicación de efectos, que necesariamente aparecen entrecruzados y superpuestos, con tanta o mayor validez que en el primer caso. Si la pretensión es conseguir una composición colorista; entonces, puede recurrirse a dos maneras de obtenerla:

a) Impregnan varias cuerdas de colores con uno o varios grosores realizándola al unísono.

b) Obtienen dichos colores y formas de modo independiente; o sea, efectuando la operación tantas veces, como colores se pretenda poner, resultando pues, un trabajo en etapas sucesivas.

Cuando se analizan más objetivamente los resultados, se observan claramente los siguientes elementos de composición, que, entre otras cosas, son los que contribuyen más directamente a las diferentes sensaciones y representaciones de las imágenes aparecidas; son pues:

a) Los movimientos. Los continuos, fuertes y decisivos= movimientos empiezan a marcarse en el papel, a medida que la cuerda se va desennoscando y estirando a la vez imprimiendo= sus trayectorias -que pueden ser muchas- y sembrando su huela en su avance. El proceso de estiramiento, que puede ser= lento y progresivo, no se corresponde después cuando se ve= en el resultado final, donde toda una serie de direcciones= de vivos y enérgicos movimientos, dan el toque de atención= al ser contemplados. El dinamismo en las formas, está presente contundentemente, tanto es así, que no se puede hablar de forma que no esté hecha a base de movimientos varios. La composición por tanto, rezuma acción y vida. El movimiento es,= pues, el vehículo conductor; la clave oculta y la nota eminente que transforma en eficacia y roba lo anodino, para hacerlo importante y sustancial.

El grafismo. Si se parte de la base de que las cuerdas= utilizadas constan de varios hilados, éstos se transforman= en la impresión, en profusión de líneas en el momento del= anastre, grabando y configurando imágenes a base de líneas= bien definidas y nítidas, que, debido a su ennoscamiento,= produce asimismo grafismos con direcciones de avance y retroceso. Por tanto, las trayectorias que pueden aparecer por el= anastreado de la cuerda, son realmente innumerables dentro= de un mismo plano, con lo que las diferentes representacio= nes grafistas configuran toda una extensa gama de sensacio= nes varias.

Cuando una determinada parte de la cuerda en su anastre se superpone a otros grafismos grabados con anterioridad se producen toda una serie de combinaciones lineales, capaces de ofrecer apariencias y aspectos muy diversos, como por ejemplo:

- La sensación de espacios tramados, semejando tejidos= de variada naturaleza. Si los grafismos aparecen sin mezcla= o superposición alguna, parecen trazos enérgicos como si hubieran sido realizados con brochas de pelo fuerte.

Los grafismos serpenteantes denotan y dan la sensación= de ver el movimiento en secuencias de latigazos con gran dinamismo.

Sobre los distintos anchos de grafismos no existe un límite, todos están directamente ligados al tipo de cuerda= utilizada, a su grosor y a otros factores que provienen del= anastre del color. También aparecen distintos tonos de grafismos, muchos de ellos transparentes a causa de la pérdida= del color a medida que la cuerda es anastreada.

b) Las formas. Estas aparecen igualmente con una fuerte y firme sensación de gran vigor y energía, como si estuviesen en plena agitación, movidas por algo que las hace inquietas, para perder el equilibrio y escapar a algo mucho más etéreo, ya que en parte suelen resultar bastante volátiles, a juzgar por la composición de elementos grafistas que las integran y las perfilan, dándolas unas configuraciones realmente caprichosas, escapándose de una realidad aparente, para metamorfosearse en otras guiadas por un viento, a veces a modo de torbellino; otras en forma de abanico, o aparentando animales voladores extraños, o, simplemente, lazos de muy variados cruces y tamaños, dispuestos de manera irregular.

Tampoco se escapa en dichas formas la presencia del volumen, al ser envueltas en innumerables líneas y trazos, causando unas ciertas degradaciones tonales; con la consiguiente aparición de claroscuro,

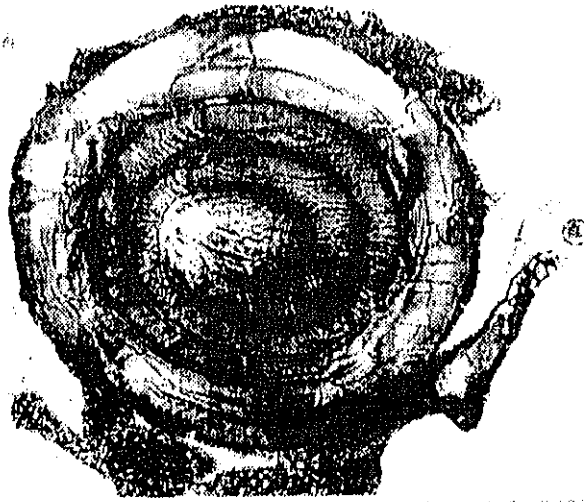
c) Los colores. La importancia de la cantidad de color aplicada en la mezcla es sumamente vital, ya que de ella depende si las texturas que surgen tienen o no cuerpo al igual que los grafismos.

d) La composición. Siempre que se actúa para la consecución de los efectos ya conocidos, aparecen dos imágenes simétricas, creando un equilibrio total; pero, a veces, esa repetición excesiva de simetría, lleva a contrarrestar la importancia que por sí sola e independientemente tiene cada imagen por lo que el recurso más idóneo, es contar con el eje o doblez del papel, quedando, pues, cada cual por separado, con lo que se adquiere un valor y expresión mucho más fuerte en tal emancipación.

1.4.5. MONOIMPRESION POR ABSORCION SIN EFECTUAR PRESION

Si la tinta de imprimir (offset, tipografía, calcografía etc.) es extendida con el rodillo sobre la plancha, procurando formar una fina capa de color uniforme, cuando el disolvente cae sobre la misma empieza a actuar esparciéndola desde dentro hacia afuera, la cual fluye en el sentido o forma que se le haya dado al disolvente al ser vertido. Concluido esto, se lleva el papel sobre la plancha, dejándolo caer simplemente; entonces, las formas disueltas y aún líquidas, son embebidas por el papel, al tiempo que en el mismo se graban todas las consecuencias y efectos, producto de la acción realizada por el disolvente en el color.

Otro factor a tener en cuenta para la creación de formas es el papel y su poder absorbente, que cuanto más lo sea, mejor definición de dichas imágenes se conseguirán; en cambio, si no es así, se traduce en formas difusas, cosa que también tiene su utilidad y valor expresivo, apareciendo efectos nebulosos, cargados de interrogantes en la interpretación. Aparte de esto, lo que sorprende es el hecho de haber conseguido una impresión sin haber realizado ningún tipo de presión; simplemente, la succión del papel ha sido el único medio por el cual se ha conseguido la impresión; por tanto, estamos ante otro tipo o modo de imprimir: ABSORBIENDO.



El conocimiento del comportamiento tanto de la clase y =
reacción del disolvente, como las características y espesor =
de la superficie de color, pueden ser perfectamente contrastadas y dirigidas sin miedo a posteriores consecuencias negati-
vas.

Entre algunas de las aportaciones que pueden darse en es-
te procedimiento, con el fin de conseguir aún más un efecto -
 positivo, está la aplicación de las acuarelas o rotuladores =
sobre el fondo, o formas obtenidas, dando un aspecto mucho -
 más colorista y peculiar a la composición.

Minando, pues, al punto más analítico de estos resulta -
 dos, se observa como esa dispersión del disolvente deslie el =
color de tal manera que, aparte de conseguir que sea mucho -
 más tenue que el fondo que le rodea, se consiguen una serie -
 de efectos grafistas a modo de innumerables nevaduras que, -
 al tiempo le dan un carácter a las formas que surgen de esa =
dispersión, contribuye igualmente a configurar imágenes en vo-
lumen, rodeadas por un fondo más intenso de color (el que no -
 ha sido alcanzado por la tmentina); con lo que les da a di-
 chas formas un perfil y recorte mucho más nítido y diferencia-
do.

La consecuencia del efecto de volumen obtenido se debe a
 que en la parte central de estas formas está acumulada mayor =
 cantidad de tmentina (con lo que aparecen zonas más claras).
 A medida que disminuye la cantidad de disolvente, aumenta el =
 tono. La parte donde actúa el disolvente al disgrega el co -
 lor, le confiere un aspecto transparente y con apenas cuerpo;
 en cambio, los contornos de dichas formas, están compuestos -
 por una espesa película, que es la que corresponde a la tinta
 de imprimir en su estado inicial al ser aplicada con el rodillo.

Las formas. La condición y limitación que encierra la dilución de la tinta no se presta a encontrar formas extremadamente rebuscadas, lo cual es siempre una ventaja, pues lo poco bueno, tiene mucho más que decir que lo mucho malo en este sentido. Otros aspectos son, las múltiples situaciones, posiciones y tamaños que éstas pueden adoptar en el plano (la plancha), o la interrelación que se puede conseguir entre unas y otras, ya que la fusión, superposición o cruce del disolvente sobre otras formas con anterioridad ya conseguidas -- así lo permite. Por consiguiente, se puede decir afirmando en este tipo de trabajos, que la acción que desempeña el disolvente sobre el color es de tal importancia, que una simple gota o chorro a modo de línea vertidos, se convierten después en algo extremadamente misterioso y fantasmagórico en la mayor parte de las ocasiones; es tal la transformación que experimenta, que toda referencia a la localización de su aspecto inicial es pura coincidencia.

Otra de las características de las formas que surgen por este procedimiento es su apariencia fresca y espontánea; o sea, que aparecen como algo natural exentas de posibles retoques hechos adrede, que sólo conducirían a crear una composición más artificiosa y sistemática, perdiéndose todo el encanto que ya de por sí tienen.

Las texturas y grafismos. Si la tinta de imprimir es rebajada previamente con disolvente y extendida con rodillo, al poner y extraer después el papel de la superficie de la plancha, aparecen, aparte de las consabidas formas de apariencia volumétrica, unas calidades texturadas en el fondo de tales formas, acompañadas de sus grafismos correspondientes, fruto de la blandura de la tinta.

La composición, que dada la alterabilidad y susceptibilidad existente, tanto en el modo de aplicar el disolvente, como marcan sus trayectorias en el momento que es aplicado sobre la plancha, permite vislumbrar todo un campo de conjunciones formales capaces de originar composiciones sumamente simples, que son al mismo tiempo atractivas, conceptuales y con una expresividad e identidad un tanto sui generis, sin olvidar, por supuesto, el papel que juega el fondo, del que también pueden surgir otros elementos compositivos que contribuyen a potenciar todo lo que en este apartado se ha expuesto.

ABRIR CAPITULO II



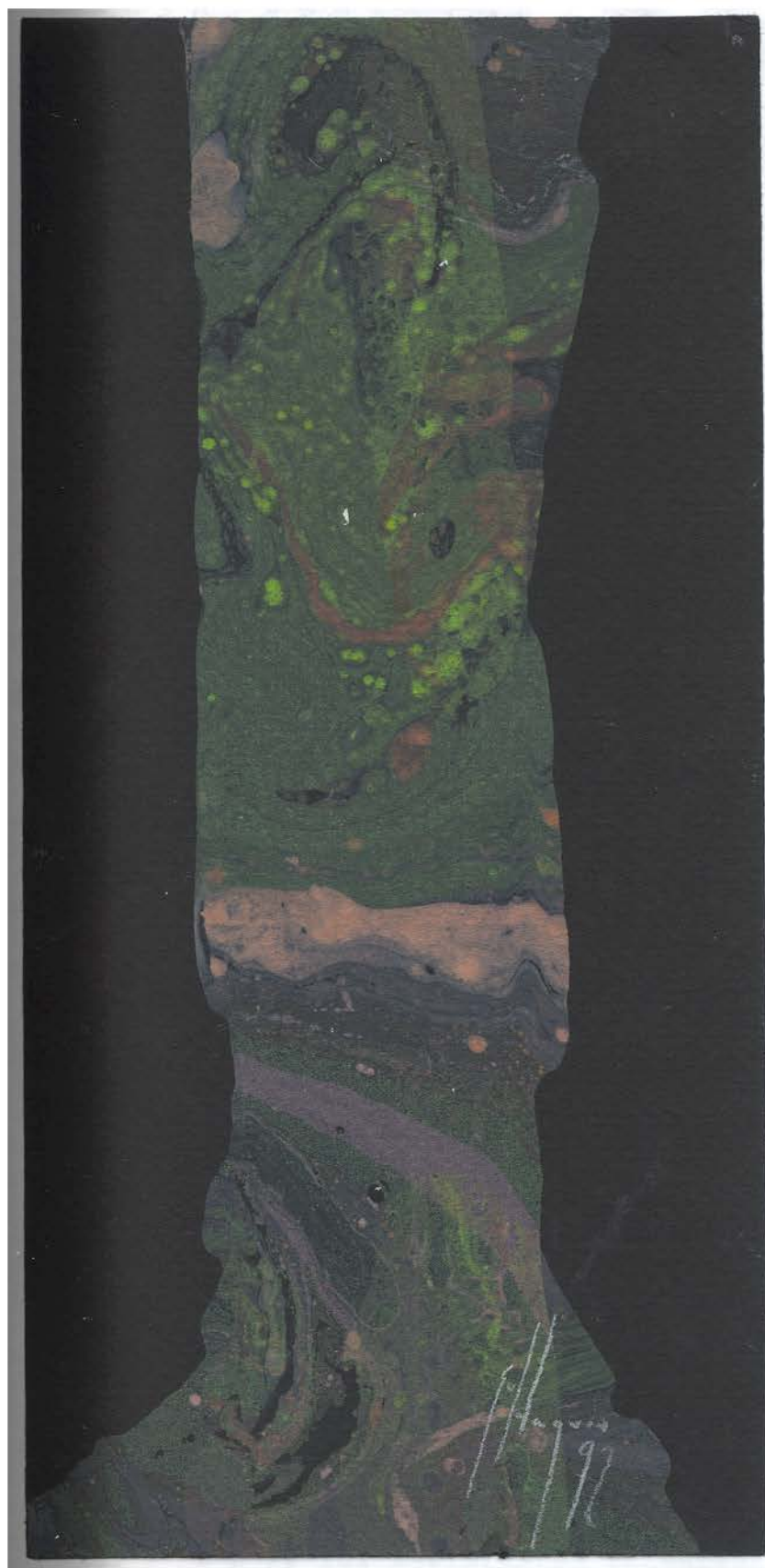


ABRIR CAPITULO I PUNTO 4

Capítulo II

M O N O I M P R E S I O N

C O N A G U A



II. MONOIMPRESION CON AGUA

"PAPEL GASPEADO"

II.1. INTRODUCCION

Aunque parezca y suene extraño pronunciado así, esta técnica se fundamenta en que los colores grasos, al ser repelidos por el agua cuando toma contacto con ella, se establecen en su superficie, formando una capa homogénea de pequeños puntos y formas sugestivas de colores, capaces de ser transferidos a otras superficies.

El tipo de impresión que se realiza sobre su superficie nada tiene que ver con la presión, modo ya conocido en las descripciones anteriores, sino más bien con la absonción del color por el soporte (tela, papel, cantón, plástico, etc.).

Como simple referencia histórica, valga decir, que, esta técnica ya se practicaba en el siglo XVIII por libreneros, con la que ornamentaban principalmente las cubiertas de los libros. Actualmente se sigue aplicando con el mismo fin y con otros exclusivamente artesanales, para la decoración de objetos muy diversos (cajas, carpetas, portafolios, etc.). Pero hay que hacer constar que, dado el atractivo y misterio que la misma ofrece, su proceso se ha guardado celosamente sin tener posibilidad y acceso a más información que la que querían dar los profesionales en esta materia, o, salvo esporádicas explicaciones por quienes generosamente sentían la obligación de transmitirla.

Teniendo en cuenta que esta técnica siempre ha sido relegada a un segundo plano, más como elemento auxiliar, que como algo con verdadero protagonismo y peso específico, es por esta razón, por la que se ha suscitado un interés fundamentado en las cualidades y calidades de la misma, trasladadas a un ámbito mucho más serio y comprometido: el campo de la plástica, entendido y enfocado en toda su extensión, del que como se ve a continuación, desarrolla un papel importantísimo por el logro de composiciones artísticas llenas de gran belleza y expresión.

Tal vez lo más sobresaliente de la misma es su aspecto, su visión y apreciación de conjunto que se origina cuando se contempla por vez primera, pues la contundencia de sus formas como la elegancia y delicadeza de sus fondos, aderezados con una especial magia, fruto del modo con que el color ha sido plasmado sobre la superficie impresa (papel, lienzo, plástico etc.) muestran otra realidad plástica, alejada de los convencionalismos y sujeta a la libertad y voluntad propias del elemento rey: el agua. Se puede decir que las imágenes aparecidas son el reflejo (aparte del color y sus característicos grafismos) del agua y de sus movimientos incontrolados, cuando sobre todo se la mueve adrede; dicho de otra manera, cuando fluye, se escurre, se escapa, chorrea y discurre a lo largo del plano donde se hace la impresión que, partiendo de cin -

cunstancias completamente aleatorias, se traduce y manifiesta en algo homogéneo, lógico y hasta necesario; o sea, que en este caso, no se sirve al deseo que vislumbra a priori los resultados concretos -aunque esto sí se puede dar en ciertas composiciones al cien por cien- sino más bien se responde a unas condiciones y circunstancias implícitas en el proceso para después poder ver, casi siempre, sorpresivamente el fruto del mismo. Por tanto, la monoimpresión con agua contiene, como la que más, todos los elementos que forman parte de la composición; tales como: grafismos, texturas, transparencias, -mezclas de colores, formas, volúmenes, espacios, movimientos, etc.; en suma, todo un compendio rico y extenso de posibilidades, que permiten a tan sugerente técnica hacerla considerablemente diferente con respecto a las demás, introduciendo -cualidades nuevas dentro de cada parte de las distintas composiciones que se obtienen. El sello personal, con la aparición de lo peculiar en sus imágenes, está pues servido.

Por lo que se refiere al tema, existe todo un infinito -campo de posibilidades donde la abstracción es la que puede generar formas con un marcado carácter surrealista, aparte de que pueden conseguirse, paisajes, figuras y otros muchos más -temas con una destacada peculiaridad.



II.2. EL PROCEDIMIENTO

Esta modalidad de impresión, como ya se ha dejado entrever en la introducción, también llamada por algunos "la técnica del marmolado" dada la similitud y parentesco que ofrecen sus resultados con el aspecto físico del mármol, es caracterizada tanto por la manera de llevarse a cabo, como por sus consecuencias, generalmente imprevistas, pero al mismo tiempo sorprendentes con una apariencia verdaderamente originalísima.

Todo empieza echando agua en un recipiente sin llenarlo por completo; éste ha de reunir unas condiciones de espaciosidad lo suficientemente grande, como para albergar y contener las dimensiones de la superficie a imprimir. Normalmente, la calidad del agua prácticamente nada tiene que ver o influir en el resultado final, si bien, es conveniente que esté limpia y cristalina, sin ningún tipo de impureza o sustancias flotantes en su superficie, pues a la postre, obstaculizarían o dañarían todo el proceso a seguir. Después, en un lugar aparte (superficie lisa de un cristal o madera satinada), es colocado el color (tinta de imprimir, óleo, etc.), para diluirlo a continuación con un disolvente (aguarrás, gasolina). Del modo y matices que puede adquirir el color en dicha disolución, dependerá, lógicamente, tanto la cantidad de disolvente empleado, como del espesor del mismo. Si el color se disuelve en exceso, esto no implica que todo vaya a traducirse en negativo, ya que en este caso lo fortuito puede ser de gran significación, pues no hay que olvidar que estamos ante un procedimiento, cuya característica principal es su libertad de disposición y ejecución para reflejar lo que el ojo y la mano del artista no son capaces de llevar a cabo.

Si sin perder el orden del proceso a seguir, se continúa en este caso con el color, que, estando disuelto sobre la paleta es introducido en un recipiente de fácil manejo; por ejemplo un vaso de plástico. Después de esto, llega uno de los momentos más cruciales: conseguir la imagen sobre el agua. Cuando el color es vertido sobre el agua se produce una desagregación del mismo entre sí, creándose una serie de formas ondulantes, por lo general transparentes, susceptibles de ser transformadas. Cuando el agua es movida, las formas más extensas que se hablan producido en un principio, como consecuencia del primer vertido de color, aparecen divididas en multitud de pequeñas formas o puntos, muchos de estos de manera infinitesimal de muy diversas configuraciones. Si al primer esparcimiento del color líquido sobre el agua le siguen otros, entonces se irán concentrando en la superficie, creándose una capa homogénea y mezclándose dichas formas entre sí, pero nunca superponiéndose pues la condición de su estado físico (o sea, su liquidez) no les permite tal situación; en contraposición a esto, la masa de color se va haciendo más densa, hasta conseguir que lo que en un principio gozaba de gran transparencia, se vuelva más opaco y consistente.

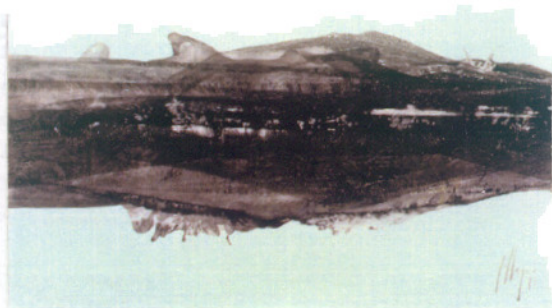
Cuando ya se han dispuesto los colores sobre la superficie del agua, llega el momento más decisivo; o lo que es igual, la impresión, para la cual se pueden considerar dos modos de actuación:

a) Superponiendo el soporte, donde va a quedar la imagen grabada sobre la superficie del agua.

b) Dejando descansar el agua a través de dicho soporte.

En el caso a, el soporte es tomado con sumo cuidado y llevado sobre la superficie del agua donde se encuentran los colonos, evitando que se hunda; acto seguido, se separa, procurando que la superficie del mismo soporte quede horizontal y paralela a la del agua, con el fin de que no se produzcan chorroreos no deseados (15).

En cambio, en el punto b, el modo de imprimir es completamente opuesto al anterior; es decir, que el agua con el colono es el que se mueve y fluye a lo largo del soporte, produciendo en el mismo toda una serie de formas y grafismos de muy diversa consideración. Para que esto pueda ser dirigido sin miedo a posibles contratiempos, es conveniente mantener en las manos el soporte con el fin de que el líquido que discurre en él, al ir de un lado a otro, se haga con movimientos controlados y cuidadosamente, algo que como es lógico requiere una cierta destreza; también el soporte puede ser colocado sobre una superficie firme, ya sea apoyado en uno de sus lados, o ligeramente tumbado, pudiendo ser inclinado de muchas maneras, al que se le echa el agua, que se desliza para caer o vertirse en otro lugar del mismo; por tanto, en dicho recorrido, el agua ha ido grabando, con el color contenido en ella, los movimientos producidos por su deslizamiento, creando a su paso imágenes de aparente dinamismo, pero con una sutileza y aspecto incomparables con otras técnicas de impresión. Cuando la impresión ha concluido, el soporte es llevado a otro lugar para que se sequen el agua y el color que acaba de recibir, dándose así por finalizado todo el proceso.



11.2.1. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE CIRCUNSTANCIAS DE LAS MATERIAS QUE INTEGRAN LA MONOIMPRESION CON AGUA

Existen toda una serie de pormenores en cada tipo de material utilizado en la monoimpresión con agua, que influyen tanto directa, como indirectamente en el acabado de diferentes trabajos. Permiten, pues, establecen aquellos puntos a tener en cuenta, para el mejor conocimiento y manejo de las propias materias empleadas, ya que, entre otras cosas, esta técnica no permite conexiones, salvo en casos muy concretos, por lo que hay que estar siempre a la expectativa de cada paso que se da. Por consiguiente, pueden citarse algunas circunstancias como son:

1) El recipiente, que ha de reunir las condiciones de espaciosidad suficientes para poder albergar y acogen las dimensiones que el soporte a imprimir ofrezca. Por otro lado, teniendo en cuenta que frecuentemente se producen en la superficie del agua colores muy transparentes, es conveniente que el color del interior de dicho recipiente sea blanco, ya que con esta condición, los colores pueden verse y apreciarse en su dimensión y calidad.

2) El agua. Cada impresión que se efectúe ha de ir seguida de una limpieza del resto de color que aún queda sobre el agua, el cual es bastante tenue; aunque también éste puede permanecer para ser mezclado con otros de gran contraste, traduciéndose así en la impresión en zonas opacas y otras muy transparentes.

3) El disolvente tiene y juega uno de los papeles más importantes en esta técnica, pues no en vano es el que actúa directamente sobre el color para darle el carácter que luego va a reflejar de manera directa sobre el soporte. La fuerza y el poder de disolución que posee el petróleo, no la tiene la esencia de trementina o aguarrás. El primero, aparte de conseguir disolver fulminantemente el color que contiene grasa, se evapora rápidamente, con lo que el color disuelto va a poder ser reflejado en la impresión en todo su esplendor, mientras que el aguarrás, al tratarse de una sustancia proveniente de resinas y poseen cierta densidad, se volatiliza más lentamente y nunca en su totalidad, dejando un sedimento untuoso, lo cual es siempre negativo, sobre todo, si se desea que el color se esparza y adquiera un aspecto difuso y libre.

En algunas ocasiones, cuando el color está seco parcialmente, se consigue tan sólo disolver aquellas partes que aún no ofrecen resistencia al disolvente; en cambio, las que están tan secas se convierten en pegotes de incómoda presencia, que habrá que quitar de uno en uno, si no se quiere que el aspecto final de la impresión adquiera un cariz disonante en cuanto a la lisura de la superficie impresa.

4) El soporte. Existen toda una extensa gama de soportes, donde la monoimpresión con agua se refleja brillantemente, también existen ciertas peculiaridades en cada cual que permiten hacer los siguientes grupos:

- Soportes con superficie absorbente. Son aquellos que, dada su constitución permiten una mejor impresión, debido a que el color al ser embebido por estos, se refleja fielmente tal como estaba en la superficie del agua antes de efectuarse dicha impresión, por lo que, entre otras cosas, son los más utilizados. En este grupo están: los papeles secantes o absorbentes, los lienzos (también de similares condiciones), los plásticos (especialmente todos aquellos que tienen superficies esmeriladas o lijadas, etc.).

- Soportes con superficie humedecida. Responden más bien a un estado físico, dependiendo más de otros factores (humedad ambiental, humedad provocada sobre tales superficies, etc.) que de los suyos propios, pues siendo absorbentes, si se les aplica humedad, están dispuestos para otras funciones y efectos varios cuando se ejecuta la impresión.

- Soportes con superficie satinada. A este grupo pertenecen todas aquellas superficies caracterizadas por tener una determinada tensura, al tiempo que son impermeables, al menos en una primera toma de contacto con materias líquidas (el agua o el color líquido). Sus consecuencias en las monoimpresiones con agua se traducen en imprevistos grafismos o formas, producidos por el resbalamiento del color a lo largo de éstas. También a este grupo pueden pertenecer: papeles, lienzos, plásticos, etc. Igualmente este tipo de soportes corren el continuo riesgo de sembrar la impresión de innumerables chorretones, debido a que en gran parte de las ocasiones es poco menos que imposible controlarlos a causa de ese deslizamiento del color; sin embargo, con un buen dominio de la situación, se puede llegar bastante lejos en este aspecto.

11.2.2. ALGUNOS MODOS DE APLICAR EL COLOR

Entre las muchas maneras de aplicar el color líquido sobre el agua están:

1) Mediante gotas, que al encuentro con el agua se van esparciendo cada una por su lado, siempre que las gotas son echadas separadas unas de otras; sin embargo, si se hace de tal modo que a una le suceda la siguiente en el mismo lugar se van creando las ya consabidas formas concéntricas. El hecho de aplicar las gotas, implica que existen toda una serie de situaciones y composiciones, que con las mismas se pueden llevar a cabo; así, por ejemplo, se puede pretender crear formas a base de líneas hechas con gotas de colores, o, simplemente formando hileras con sensaciones de movimientos varios. Para este tipo de acciones es conveniente usar útiles adecuados, como pueden ser las espátulas, las cucharas, los vasos de plástico, o incluso, un cuenta gotas.

2) Mediante salpicaduras, que responde más bien a la acción que ejecuta un determinado instrumento (cepillo, brocha pincel, etc.), cuando al estar cargado con el color líquido se hace sacudir, naciendo o esparciendo el mismo sobre la superficie del agua en innumerables gotas de muy diversos tamaños. Todas ellas crean estructuras de gran relevancia, sobre todo, cuando al existir una saturación de las mismas, las

formas que originan se van apiñando unas con otras, hasta que dan todas hechas una imagen compacta, surcada por las inmensas líneas pertenecientes a las configuraciones de cada una de dichas gotas. Cuando se aplica el color por el mismo procedimiento, pero encima de las salpicaduras anteriores, se produce una fusión entre ellas, para crear otra imagen de singulares características.



3) Mediante chorreado. Cuando el color se deja caer continuamente a modo de surtidor sobre el agua, han de considerarse básicamente dos situaciones que permiten especificar y controlar aún más este procedimiento, como son:

- a) El grado de chorreado.
- b) Los movimientos que se sigan cuando se chorreá sobre el agua.

En el punto a el grado de chorreado puede abarcar desde un fino hilo, cuando se intenta conseguir líneas o formas delimitadas por una banda de color diferente, hasta un chorro ancho y abundante, para permitir el logro de formas más amplias; siempre se opta por una vía intermedia, cuando sobre todo se trata de aplicaciones generales. En el caso del chorro fino, siempre se tiene un mayor control a la hora de estar aplicando el color; este procedimiento puede conllevar a obtener un conglomerado de líneas y colores varios, predominando más sobre las posibles formas que se compongan conjuntamente con éstas. Todo esto se entiende, lógicamente, si no es movida el agua, pues de lo contrario, todo se descompondría en multitud de grafismos y puntos de diversas configuraciones y tamaños.

4) Mediante la aplicación directa; es decir, cuando un útil determinado (pincel, brocha, espátula, trapo, etc.) al

están cargado de color líquido e introduciéndose en el agua, se produce una dispersión del color a lo largo de la superficie de ésta, surgiendo asimismo la aparición de formas de parecidas características que las que se obtenían por otros métodos de aplicación, con la salvedad de que en este caso existe un mayor control de las mismas, debido a la dosificación en el color aplicado, como a la manera de dirigirlas sobre la superficie del agua la aparición de dichas formas.

5) Mediante el vertido total, el cual se hace unánimemente y de forma súbita, apareciendo sobre el agua una extensa mancha de color, que tiende a expandirse a lo largo de ésta, hasta llegar a los bordes del recipiente.

11.2.3. LOS MOVIMIENTOS PRODUCIDOS EN EL AGUA

Para empezar, nada es tan complicado como dirigir y controlar el desarrollo del agua, pues se trata de un elemento de unas características muy singulares, ya que no posee viscosidad alguna y goza de una extremada libertad de movimiento en su fluir, sea el lugar que sea.

En términos generales puede establecerse dos clases de movimientos del agua:

1) Los que se efectúan en ella de modo indirecto. Son todos aquellos casos donde existen factores meramente circunstanciales, como pueden ser:

a) Los provenientes del aire ambiental, que se acentúan más cuando la impresión se está realizando al aire libre.

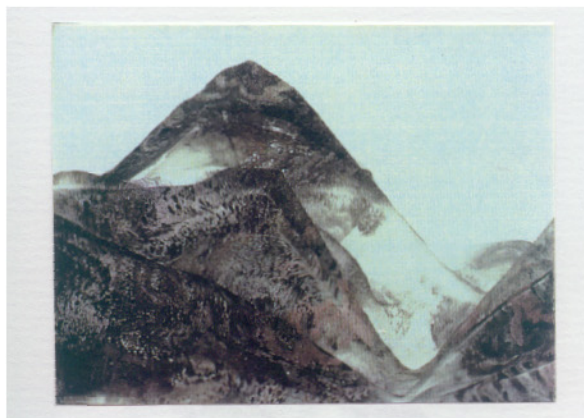
b) Los que se originan a causa de movimientos fortuitos del recipiente que contiene el agua.

2) Los que se aplican directamente. Lógicamente, son todos aquellos movimientos que se producen en o sobre el agua, siguiendo unas pautas determinadas o simplemente, actuando libremente. Estos pueden ser:

a) Movimientos hechos en una sola dirección. En este caso, por el lugar que se hace pasar el útil va abriéndose camino con su dirección marcada, a la que sigue igualmente el sentido de los grafismos o formas de colores que están en la superficie. Normalmente, cuando acaba de moverse el agua, los elementos de composición se enroscan entre sí, formando espirales y demás formas sugestivas.

b) Movimientos en varias direcciones. En este caso, cabe pensar tanto en trayectorias rectas, como curvas. Las consecuencias en las disposiciones que adopten los colores con sus grafismos y demás elementos al realizan este tipo de movimientos es un tanto imprevisible, pues no sólo se depende de dichas direcciones, sino de la intensidad con que el agua es movida, ya que ésta va formando una serie de ondas que llegan a los extremos del recipiente, produciéndose a su vez un efecto de rebote en sus paredes, con lo que el agua vuelve sus ondas hacia adentro de nuevo. Ese movimiento de ida y vuelta es el que va a determinar la situación de los colores sobre el agua.

En este apartado pueden hacerse movimientos, como por --
ejemplo: en espinal, en zig-zag, o siguiendo unas pautas mar-
cadas a priori, como puede ser la realización de formas sim-
ples o geométricas sobre el agua.



II.3. LAS SUPERPOSICIONES

II.3.1. EL METODO DE LAS SUPERPOSICIONES

Para esta técnica de jaspeado, tratándose de superposiciones se da la misma constante que en los subpanógrafos -- 1.1.8., 1.3.3. y 1.3.6.

II.3.2. CONSECUENCIAS DE LAS SUPERPOSICIONES

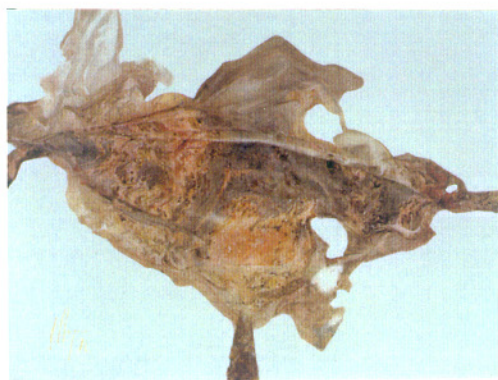
A tenor de los resultados y, de manera un tanto concisa= pueden considerarse los siguientes puntos:

1) Obtención de nuevos colores. Se consiguen al mismo tiempo fusiones y conexiones entre estos completamente acordes. En contraposición a esto, si se realizan varias superposiciones de colores fuertes se llega con facilidad a conseguir una considerable opacidad, apareciendo tonos oscuros de baja calidad, tanto grafista, como expresiva, pero sí marcando una considerable diferencia y determinación con relación a los que debajo de estos se encuentran; o sea, los transparentes.

Así pues, la docilidad que los colores tienen sobre el agua se explica en los innumerables resultados obtenidos, donde aparecen alargándose o estirándose, ensanchándose o aproximándose entre sí, para dar cobijo a los que se van añadiendo, sujetos al suave movimiento que el líquido elemento adquiere.



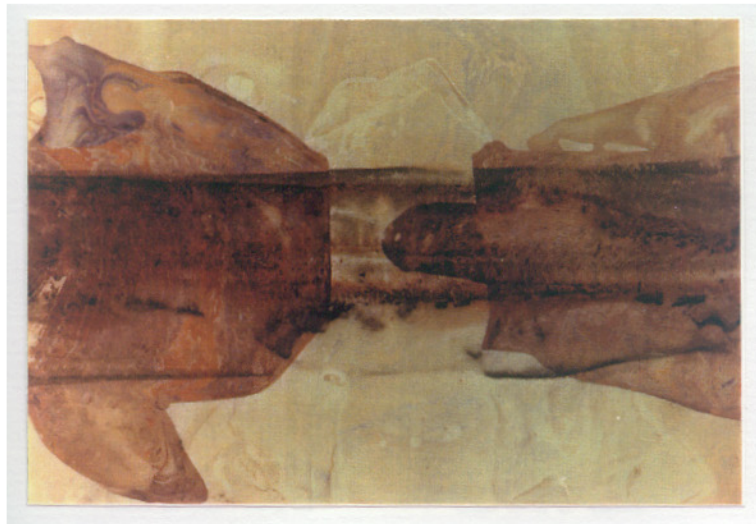
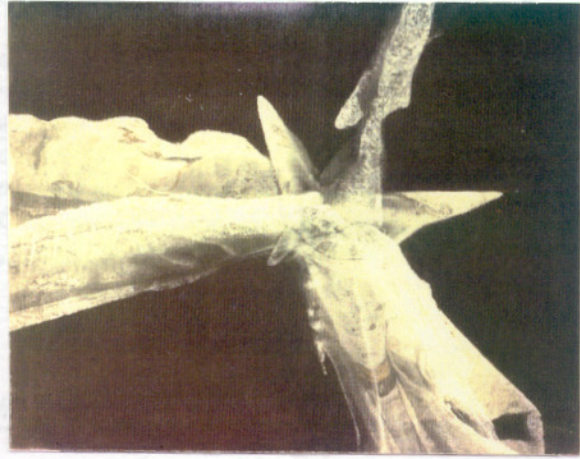
2) Obtención de nuevas formas. Cuando se está hablando de los efectos del colón, implícitamente se está mencionando gran parte del contenido de la forma, la cual al estar com -- puesta, no sólo por el o los colones, sino también por otra serie de elementos, como grafismos, se está aportando inconscientemente su esencia y su vida. Es pues la fusión, la clave y la llave de todo resultado de formas nuevas que, derivadas de las ya consabidas superposiciones, va a permitir mostrar un nuevo aspecto: una nueva forma. Con la presencia de las transparencias todo se hace más viable y positivo; sin ellas, las superposiciones no tienen gran cosa que hacer.



Otro de los aspectos que es digno de destacar son las formas que se hacen ver; es decir, aquellas que, habiendo sido superpuestas a colones mucho más tenues, consiguen contrar -- tar sobre estos, causando una sensación de poder y de fuerza, capaz de hacer mucho más sólida la composición de la que forman parte. Las formas de colones aderezadas con tinta blanca, resultan muy atractivas y luminosas sobre soportes oscuros, especialmente los de colón negro. También las formas de colores metalizados (dorados, plateados, cobrizos, etc.) sobre el mismo tipo de soporte ofrecen apariencias de suma elegancia -- estética y misterio, máxime cuando aparecen conjugándose colores opacos con los transparentes.

3) La importancia de los fondos. Hay que hacer alusión también al efecto y función que los fondos tienen en las conocidas superposiciones. Cuando uno o varios colones tenues son grabados en una primera impresión, puede considerarse a la misma como fondo o base de las sucesivas superposiciones. No se trata en este primer paso conseguir formas que sirvan para hermanarse con otras, sino que se parte de que un fondo homogéneo, tanto en grafismos, como en colones -- aunque también --

puede ser todo lo contrario- puede dar más protagonismo a las formas que el que consiguen sucesivas superposiciones, sobre todo, si éste tiene unas características grafistas diferentes= a las que las formas presentan.



II.4. LA UTILIZACION DE PLANTILLAS Y ELEMENTOS VARIOS

Sin duda, uno de los procedimientos que suscita gran interés es la utilización de plantillas sobre la superficie del color que se encuentra flotando en el agua. Los resultados - que se obtienen son tan diversos, según sea la configuración y calidad que dichas plantillas ofrezcan. La condición imprescindible que han de reunir es un asentamiento uniforme sobre la superficie del agua y, sobre todo, que sean lo más planas posibles con poco grosor o altura, para que después a la hora de efectuar el procedimiento de impresión ya conocido, el soporte no encuentre obstáculos, entre otras razones, porque, como ya se sabe, el soporte se ha de poner sobre el color uniformemente y en plano.

II.4.1. LAS PLANTILLAS POSITIVAS

Se entiende por plantilla positiva, a la que tiene por misión cubrir la zona o lugar donde se sitúa, produciendo en la impresión imágenes exentas de color, actuando igualmente como reserva. Un ejemplo que ilustra esta definición es cuando se toma un papel y se recorta una imagen en su interior - que después se extrae; esta es, pues, la plantilla positiva.



Aunque de manera relativamente descriptiva, se puede alu-
diar a:

1) Las plantillas positivas de papel. Son un buen recur-
so y algo tan accesible que, sin duda son las más utilizadas;
el único requisito que deben reunir es, que el papel tenga
cuenta impermeabilidad, ya que al ser puestas encima del agua
con cierta rapidez pueden bajar al fondo del recipiente, El
resultado va a dar una monoimpresión con agua, caracterizada
por ser o servir de fondo a las imágenes que aparecen en blan-
co o del color que corresponda a la base del soporte (tela,
plástico, papel, cartón, etc.).

Si la impresión se ha efectuado correctamente, aparece-
rán todas las formas pertenecientes a las plantillas recorta-
das y perfiladas nítidamente con una clara apariencia finta
que contrasta con el fondo; en cambio si en el transcurso del
acto de imprimir se producen filtraciones debajo de éstas, el
color quedará reflejado visiblemente sobre la parte que se su-
pone debería quedar exenta del mismo: el espacio que ocupaba
la plantilla. Este defecto se puede convertir en efecto, si
de un modo consciente se prepara y se provoca, consiguiéndose
al mismo tiempo romper esa fñalidad de la que tanto hacen ga-
la las presencias de las plantillas sobre tan exuberante fon-
do de color.

Cuando a los resultados de plantillas, se les quiere dar
un énfasis distinto, mediante sucesivas superposiciones, el
proceso que se sigue a los mismos es sencillamente, aplican-
nuevos colores sobre el agua, a la que previamente se le han
extraído las plantillas de la primera impresión; después, di-
chos resultados son impresos de nuevo, apareciendo las formas
(que en su inicio no tenían color) con los matices típicos de
esta técnica.



El éxito de estas consecuencias está garantizado, sobre todo, si en cada añadido de color se procura que tenga una - considerable transparencia; cuanto más tenga, más posibilidades de repetir la acción se podrán dar, por consiguiente repetirá en el enriquecimiento de la obra.

2) Las cuerdas, los hilos y otras materias susceptibles de ser utilizadas como plantillas. De entre la extensa gama - de materias capaces de ser representadas en la monoimpresión - con agua, al menos su huella, están: los hilos, las cuerdas, - condeles, etc. Su peculiaridad de ser completamente dóciles y manejables, les hacen a la vez ser los elementos más idóneos, para conseguir trazos limpios y nítidos, parecidos a los que producen las puntas de los lápices o pinceles; por tanto, con estos se consiguen dibujos, formas y composiciones de variada expresividad, reforzada por los colores que sobre el agua flotan.

La colocación de dichos elementos ha de ser cuidadosa, - para no alterar los colores que ya están dispuestos sobre el agua. Lo verdaderamente difícil es la consecución de hacer - que las cuerdas sigan unos patrones establecidos, para la obtención de dibujos concretos. Conseguido esto último, el efecto de todo ello es una imagen con líneas que, generalmente se entrecruzan, retuercen o enlazan, para dar cuerpo a un contenido o tema; todas ellas aparecen rodeadas por los ya familiares puntos, formas y grafismos típicos de esta técnica, que son los que ponen la verdadera nota de distinción y, sobre los que necesariamente se apoyan las líneas de las cuerdas para estar más acentuadas y caracterizadas.

Cuando la composición se realiza sin pautas previas; es decir, que se dejan caer las cuerdas al azar, entonces, el resultado, aunque sorprendente, no dejará de tener firmeza en el trazado y trayectoria en los espacios que corresponden a las cuerdas, con lo que se alcanza una mayor expresión y dinamismo en muchos casos.

Después o antes de hacer la monoimpresión con cuerdas, - si éstas son quitadas de la superficie del agua de manera lenta y progresiva, sin provocar movimientos en la misma, aparecen, pues, toda una serie de estelas o marcas, fruto de la absorción del color, por el espacio que ocuparon dichos elementos que, realizando posteriormente la impresión pertinente, - quedarán definitivamente reflejados sobre el soporte.

Al existir toda una extensa gama de grosores (desde hilos muy finos, hasta cuerdas gruesas), hay también la posibilidad de que exista una escala de anchos de líneas. Por otra parte, los largos de éstas permiten ayudar y conseguir con - más precisión todos aquellos dibujos o formas que a priori se deseen desarrollan sobre el agua.

Las ramas, palillos (de dientes o de otra índole), pajas etc. susceptibles de flotar en el agua y que a su vez tengan poco peso, configuran otro apartado de todas aquellas materias que sirven como elementos definidores de líneas principalmente, sin olvidar el papel que pueden jugar para la configuración de formas.

Por tanto, es fácil advertir que estos elementos conducen a una especial creación de estructuras lineales, con los que se puede abrir un capítulo donde todo tipo de posiciones =

y sensaciones nuevas se reúnen para enaltecer el ya atractivo aspecto de la monoimpresión con agua.

II.4.2. LAS PLANTILLAS NEGATIVAS

Atendiendo al ejemplo inicial para definir lo que era una plantilla positiva y, sin salirse del mismo, por plantilla negativa se entiende a la minilla o el espacio vacío que se crea cuando la plantilla positiva es extraída de una materia determinada (papel, plástico, etc.) con el correspondiente cortado, quedando alrededor de ésta el margen o parte de dicha materia.

En cuanto al aspecto que pueden ofrecer las imágenes, lógicamente, puede ser muy diverso; sin embargo, hay dos maneras de ser reflejadas:

1) Apareciendo con sus soportes cubriendo estos toda la superficie de la impresión, con lo que surgen una o varias imágenes, todas ellas aisladamente sin ningún tipo de nexo entre sí, salvo expresa decisión de que estén interconectadas, como navegando en el espacio del soporte. La apariencia de independencia que estas formas ofrecen, es debida a que las partes de las plantillas que forman la materia con la que están hechas (alrededor de las mismas) actúan a su vez como plantillas positivas, produciendo las reservas pertinentes.

Tanto en la plantilla positiva, como en la negativa, el carácter que éstas dan a sus formas, está ligado íntimamente con el aspecto de la superficie del color que se encuentra descompuesto en infinitas formas sobre el agua.

Al igual que ocurría con las plantillas positivas, en las negativas también se puede recurrir a realizar superposiciones posteriores a las imágenes obtenidas por éstas, consiguiéndose también efectos varios de gran riqueza y frescura. Igualmente pueden coexistir en un mismo plano tanto formas nacidas de plantillas positivas como negativas, para esto, existen principalmente dos recursos:

a) Obtener el efecto deseado conjuntamente; con la colocación de ambas a la vez.

b) Realizan dos o más monoimpresiones, en las cuales se coordinen o combinen dichas plantillas.

Existe asimismo la posibilidad de combinar las dos clases de plantillas con los efectos producidos por elementos varios (cuerdas, palitos, ramas secas, etc.); esta operación puede ser hecha al unísono.

II.5. COMBINACION DE ALGUNAS TECNICAS COMPLEMENTARIAS A LA MONOIMPRESION CON AGUA

Es en la monoimpresión con agua donde la acuarela, los rotuladores y la tinta china tienen su mejor complemento, al tratarse de una técnica donde sus resultados ofrecen una destacada lisura, aparte de aportar exuberantes transparencias.

La acuarela y los rotuladores cumplen la misión de transformar y crear otra atmósfera al efecto del jaspeado, mientras que con la tinta china se ayuda a reforzar y consolidar todas aquellas formas que así lo sugieran, especialmente si se utilizan plumillas o estilógrafos los cuales delimitan mejor las mencionadas formas. Ahora bien, existen dos modos de actuación por parte de estas técnicas auxiliares, dependiendo directamente de un deseo exclusivo de composición; a saber:

a) Que las plumillas o estilógrafos sigan fielmente las líneas o pautas marcadas por las formas, los grafismos o sus intersticios, que aparecen en la monoimpresión, surgiendo de este modo imágenes absolutamente nuevas y extrañas, que pueden o no tener coherencia con las que alrededor de éstas se constituyen y organizan; es siempre un resultado un tanto espectral, donde todo tipo de formas y traducciones tienen cabida, no exentas de la riqueza de color, la fuerza y el dinamismo y otras muchas más consecuencias que determinan el conjunto, o la obra.

Los distintos anchos de líneas, producidos por dichos instrumentos, también aportan su dosis de importancia, ya que de ellos depende en gran medida el valor y la fuerza que cada forma posee. Por otro lado, existen rotuladores de colores opacos los cuales desempeñan la misma función que los estilógrafos y las plumillas, incluso, dado que los hay metalizados se consigue aún combinaciones mucho más llamativas.

b) Que las plumillas, estilógrafos, rotuladores y demás útiles se apliquen siguiendo un patrón marcado a priori, más por el deseo en la composición de las imágenes, que por la simple apariencia y distribución de las formas manmóreas, para lo cual, se impone la necesidad de construir imágenes sirviéndose de un fondo sugestivo; dichos fondos pueden aportar matices inalcanzables por otras técnicas, dando a la composición respectiva un cariz especial y nuevo. Una simple estructura o imagen trazada linealmente por los útiles conocidos, cambia por completo al ser puestas sobre un resultado de monoimpresión.



81



Capítulo III

M O N O I M P R E S I O N

C O N L U Z

(La fotografía)



III. MONOIMPRESION CON LUZ

Fundamentación. -

Si un haz de luz es proyectado sobre una superficie sensible al mismo, se producen una serie de reacciones que terminan por grabar dicha superficie con las características propias que el haz luminoso tenga (intensidad, matices, y otros muchos más aspectos y efectos).

En la mayor parte de las ocasiones, a una proyección de luz le siguen una serie de procesos encaminados a conseguir - mediante preparados químicos, normalmente, las imágenes que tal acción transmite.

Por regla general existen tres pasos a seguir, para la consecución de estas imágenes, como son:

- a) La toma de imágenes del exterior.
- b) El proceso de revelado.
- c) El proceso de fijado.

En cada una de estas partes hay toda una serie de procedimientos a desarrollar, según sea el tipo y la calidad de los productos que se utilizan, así como las condiciones, tanto de las superficies sensibilizadas, como de las intensidades de las luces que se aplican, existiendo asimismo otros determinantes que conducen a que los distintos resultados que se obtienen se distingan por tener unas características muy concretas.

Por tanto, la luz actúa como vehículo y elemento ejecutor que transmite y consolida la imagen sobre el papel u otra clase de superficie sensibilizada. Ahora bien, en otros casos la imagen al estar ya representada en la superficie sensible - con dibujos o formas superpuestos, sin proceder del exterior, la luz se limita únicamente a desempeñar una labor de fijado y afianzamiento de todo cuanto se interfiere entre ella.

En la monoimpresión con luz son tratadas dos ventientes - bastante diferenciadas:

- La fotografía
- La fotocopia

III.1. LA FOTOGRAFIA (Sus posibilidades)

Aludir a las posibilidades de la fotografía es mencionar igualmente al infinito, dada la prolíja variedad de modos de actuar, tanto sobre el negativo, como sobre el positivo; asimismo los distintos materiales fotográficos, como sus diferentes componentes, permiten obtener resultados de muy diferente calidad y aspecto; sólo basta buscar en las innumerables marcas de preparados y ver cómo existen notables diferencias entre unas y otras, sujetas a las calidades y cualidades de cada producto que expenden (16). Por esta, y por otras muchas - más razones de tipo profesional inherentes a años de experiencia, la fotografía se convierte en algo más que una técnica - donde se refleje la imagen que la luz proyecta y ayuda a ser grabada sobre material sensible en la que, pueden confluír todo tipo de elementos de composición acentuados por la mano y personalidad que cada artista puede infundir sobre ella, aportando nuevos destellos plásticos que permiten ser catalogados como trabajos de original y artística expresión con un verdadero peso específico.

Lo que ha de quedar claro, para entender el significado de la fotografía en este apartado, es su tratamiento y desarrollo que, partiendo de las mismas técnicas de revelado, se distancia del concepto ortodoxo de copias fotográficas, en que el modo de tratar la proyección de la luz sobre los variados materiales sensibles, así como el distinto tratamiento - que se le da al objeto o imagen a imprimir, sólo comportan a una sola y original copia, sin que se deba entender que el resultado obtenido, sea susceptible de repetición, por lo que - la idea de monoimpresión está, pues, consolidada.

III.1.1. EL PROCESO

En todo proceso fotográfico se suelen dar los siguientes pasos:

1) Toma de la imagen u objeto La luz que llega del exterior ilumina el objeto que, a su vez, al ser tomado por el objetivo se refleja sobre el negativo, donde se impresiona.

En la toma de la imagen convergen todo un conjunto de factores, tanto luminosos, como de tiempo de exposición de la misma que, serán los condicionantes básicos, para obtener el reflejo deseado en este primer paso sobre el negativo. La luz no sólo ilumina el sujeto, sino que le da la configuración e identidad peculiares, como para advertir en él toda una gama de efectos múltiples (espacia, volumen, textura, grafismo, movimiento, forma etc.).

En cuanto a las clases de toma de imagen, pueden citarse básicamente dos:

a) Las imágenes que se toman del exterior (que ya han sido relacionadas al principio de este escrito.

b) Las imágenes que se consiguen por acción directa. En-

este caso la imagen es grabada directamente sobre el soporte sensible (el papel de positivo), cuando sobre ella se ha proyectado luz. Este procedimiento se llama también impresión por contacto.

2) El revelado. Existen dos clases de revelado bien diferenciadas:

a) El revelado del negativo.

b) El revelado del positivo.

El tratamiento del negativo comienza por introducir éste dentro de una cubeta reveladora completamente a oscuras. Cuando la película se encuentra en la cubeta ya cerrada, se procede a introducir en la misma un líquido llamado revelador, compuesto de sales y otras sustancias químicas (como el metol, la hidroquinona, el bórax, el bromuro potásico, el sulfito sódico etc.; todos ellos disueltos en agua). El tiempo y la temperatura durante el revelado juegan un papel importantísimo para la consecución de negativos correctamente revelados; ambos han de coordinarse conjuntamente. Transcurrido el tiempo de revelado, se desocupa el revelador, e inmediatamente se vuelve a llenar la cubeta con agua (a este paso también se le llama baño de paro), agitando la misma, para arrancar de la película las partículas sueltas que aún quedan en ella. Terminada esta operación y, vaciado de nuevo el agua del baño de paro, se introduce nuevamente en la cubeta otro líquido, que en esta ocasión se trata del fijador - que va a permitir asegurar la imagen surgida por la acción del revelador. El fijador está compuesto por ácidos y sales, cuya misión es transformar los haluros no expuestos en compuestos de plata solubles sobre los negativos, al tiempo que consigue estabilizar la imagen de la luz.

El último paso es sacar todo el fijador de la cubeta y lavar todo el contenido de su interior con abundante agua (17).

b) La imagen que se proyecta sobre el positivo (papel) - partiendo del negativo, debe su efecto directamente a la acción de la ampliadora, cuya misión es ampliar de tamaño la imagen sobre el papel sensible.

El proceso de revelado del positivo empieza por sumergir el papel ya expuesto bajo una solución cuyos componentes son prácticamente los mismos que en el negativo. Al poco rato la imagen aparece muy tenue; las sombras más oscuras surgen al principio en tonos grises, para ir pasando después a un contraste acusado. Conseguidas las tonalidades deseadas, se pasa dicho papel a un recipiente que contiene agua (baño de paro), para después realizar el último paso: introducir el papel en el líquido fijador; todo acaba cuando, una vez sacada la copia del fijador se la lava con abundante agua, hasta eliminar todos los compuestos solubles, dejando una imagen permanente en blanco y negro. (18).

III.1.2. MONOIMPRESION SOBRE EL NEGATIVO

Entre las muchas formas de actuar con el negativo, pueden citarse:

1) La impresión común, que es cuando la imagen del sujeto es llevada a través del objetivo de la cámara al receptor donde se encuentra el negativo, cuando el diafragma se ha abierto, quedándose impresa, o mejor dicho, latente, en espera de ser revelada en su momento. La impresión así producida sobre el negativo, no es otra cosa que una auténtica monom- impresión; otra cuestión es, hacer de esa imagen -como es lógico y ocurre en la fotografía comercial- todo un patrón de futuras e idénticas copias de ilimitada producción sobre el papel positivo, entrándose, por consiguiente en otro concepto - muy distinto al fin perseguido en este escrito.

2) La impresión común matizada Esto se debe a:

a) Factores externos (cuando el sujeto al moverse crea - efectos diversos).

b) Factores internos (cuando es la cámara la que se mueve, y, también, mediante ciertos mecanismos que posee consiguen efectos muy amplios: exposiciones múltiples, superposiciones, etc.).



82

Los objetivos juegan igualmente un papel preponderante, - al margen de que la cámara sea o no sofisticada; así, por -- ejemplo, pueden mencionarse todos aquellos cuya misión primordial es modificar la representación de la imagen sobre el negativo que se impresiona; tal es el caso del ojo de pez o los grandes angulares; por otro lado, existen lentes especiales - llamadas filtros que logran de la imagen todo un mundo de sen- saciones diversas.

3) La impresión por contacto. Sobre el negativo pueden - situarse todo un conjunto de elementos y materias de distinta naturaleza que, o bien pegados sobre el mismo, o simplemente=

superpuestos van a configurar otro aspecto muy distinto en di-
 el negativo una vez proyectado el haz de luz.

Sobre la superficie sensible del negativo también pueden
 realizarse trazados de líneas opacas, que posteriormente se -
 convertirán en blancas.

Otro de los métodos aplicados por la acción de contacto=
 superponer un negativo ya revelado sobre otro sin exponer,
 lo que se consiguen imágenes positivas (o diapositivas). =
 un negativo y su diapositiva superpuestos entre sí, sin -
 ambas imágenes coincidan plenamente, se consiguen imáge -
 con sensación de bajorelieve (19).



III.1.3: MONOIMPRESIONES SOBRE EL POSITIVO

Algunos de los ejemplos que atestiguan la monoimpresión= sobre el papel positivo son:

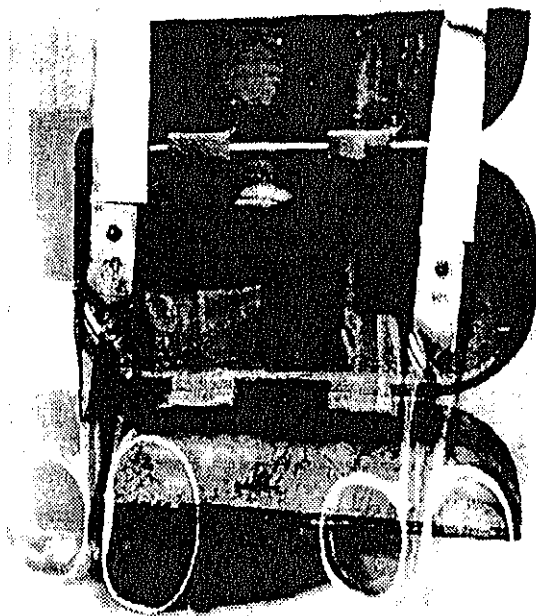
1) Proyecciones de negativos sobre papel positivo situa-
do de forma irregular. Todo empieza, situando el negativo en=
 receptáculo que le corresponde en la ampliadora (el porta-
 negativos) de manera habitual; antes de realizar la proyec- --
 ción del mismo, es colocado el papel de positivo en posición=
convencional; o sea, inclinado con mayor o menor pendiente
incurvado, etc., sobre un objeto o apoyado a éste, para perma-
 necer sujeto e inmóvil durante la exposición. Cuando todo es-
 se ha preparado; entonces, se proyecta la luz de la amplia-
 ra sobre el mismo, como si de cualquier proyección se trata-
 ra. Lo verdaderamente sorprendente, una vez revelado el papel
 se ve cómo las imágenes se han deformado considerablemente.
 se trata de figuras o retratos, por ejemplo, estos presen-
 tan anamorfosis de curiosa apariencia; lo mismo sucede con -
 cualquier tipo de representación, ya se animal, vegetal u ob-
 jeto vario.



84

Desplazando el papel del positivo a un lado de la vertical de la ampliadora, cuyo cabezal está en posición oblicua, al proyectar la luz aparece una imagen alargada, ensanchada o deformada que es grabada en el papel con absoluta fidelidad. Si además se sitúa el papel de positivo inclinado, el efecto de deformación será mucho más marcado. El máximo exponente de este procedimiento está en tomar un negativo donde aparecen imágenes deformes, y hacerlo proyectar, tanto con el cabezal girado, como sobre el papel de positivo inclinado.

2) Superposiciones y exposiciones múltiples de negativos moviendo el papel y la ampliadora. Cuando un negativo se proyecta sobre el papel de positivo y éste es cambiado de lugar (deslazándolo ligeramente, girándolo, etc.) cuando recibe una nueva proyección del mismo u otro negativo, es cuando se produce una superposición de imágenes, que será mucho más arabesca, a medida que se vayan sucediendo varias impresiones sobre el mismo papel. De este hecho, pueden surgir toda una gama de grafismos, formas y dibujos que, siendo un poco objetivos, nos conducirán a deducciones de formas y de composiciones diversas. Igualmente, eligiendo un negativo con tema apropiado; por ejemplo, un desnudo humano en posición estática (de pie), cada vez que se mueva el papel en sentido giratorio o cambiando de posición en cada exposición que se haga de forma sucesiva, se traducirá al final en una imagen en movimiento, en la que necesariamente, las figuras repetidas aparecerán enganchadas unas a otras, o superpuestas con claras transparencias entre sí. Por otra parte, si el cabezal de la ampliadora es movido durante una misma exposición, se obtiene una imagen repetida o seriada, en la que también hay clara apariencia de movimiento.



85

Otro efecto atribuible exclusivamente a la ampliadora y al negativo que proyecta es, producir una sensación de zoom en la imagen, colocando el cabezal de la misma en una posición inferior y, seguidamente, sin apagarla se sube en varias etapas, con lo cual aparece una imagen multiplicada, en orden a su tamaño, que va aumentando progresivamente.

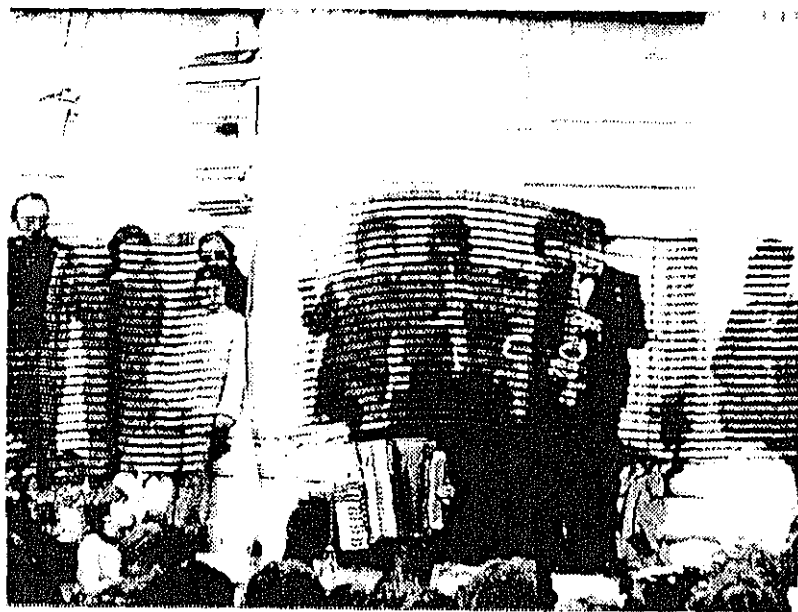
Ni que decir tiene, que si a los negativos mencionados se le acompaña con retículas o tramas de diversa índole, tanto si se superponen unos con imágenes sobre otros, o, si sobre ellos se adhieren elementos planos (acetatos con dibujos, papeles transparentes, etc.) en el portanegativos de la ampliadora, los resultados serán aún más llamativos.

3) Los fotogramas. Consisten en colocar sobre el papel toda clase de materias y objetos varios que serán expuestos, cuando la luz blanca (la perteneciente a la ampliadora o la que tenga la habitación donde se trabaja) se proyecte sobre ellos, para formar su sombra sobre dicho papel de positivo; cuando el mismo se revela, aparecen las siluetas de dichas materias en blanco, contrastadas con un fondo muy oscuro o negro. Atendiendo a los diversos tipos de fotogramas, se pueden hacer la siguiente clasificación:

- a) Fotogramas realizados con materias u objetos.
- b) Fotogramas realizados con objetos y negativos.

En el caso a, se pueden deducir a su vez dos tipos:

- Los que se realizan en el portanegativos de la ampliadora.
- Los que se realizan directamente sobre el papel de positivo.



86

El proceso se inicia colocando un acetato fino o cristal en dicho portanegativos, sobre él se disponen los elementos a fotografian, como, por ejemplo: insectos, pequeñas hojas, -- fragmentos de otros negativos ya expuestos y revelados, trocitos de papel, pelos, etc. Después vendrá la proyección de los mismos sobre el papel, sobre el que aparecerán considerablemente ampliados con apariencias considerablemente distintas.

Uno de los inconvenientes que ofrece este tipo de fotografías es, que los elementos no pueden ser movidos durante la proyección.

En cuanto a los fotogramas que se realizan situando objetos directamente sobre el papel de positivo, hay que decir, -- que no existe límite en cuanto al volumen de estos ya que, se obtiene siempre la proyección de su sombra sobre el papel a causa de la luz proyectante.

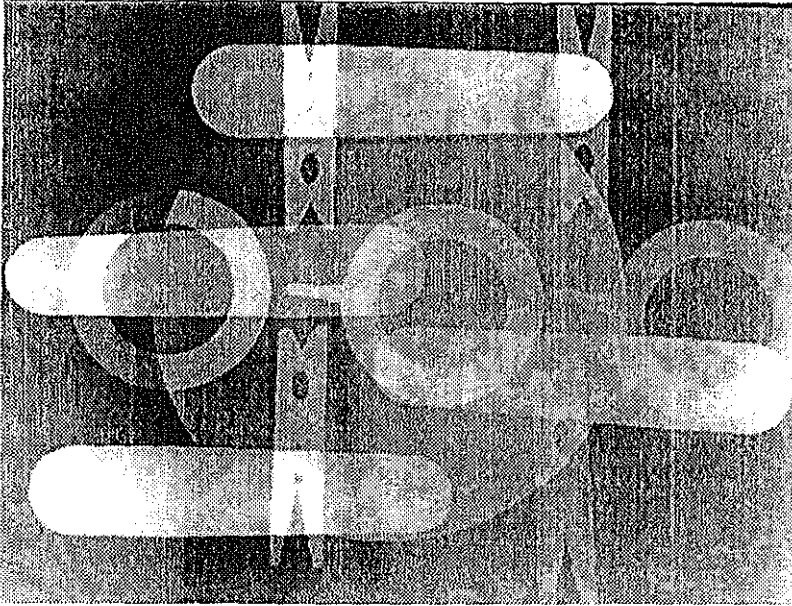
Para poder entender mejor los tipos de materias que pueden servir como fotogramas, debe hacerse la siguiente clasificación:

- Fotogramas realizados con elementos artificiales como: los encajes, las tramas de telas de hilo, tramas de plástico, redes, cuerdas, las plantillas de papel o plástico y objetos vanios.

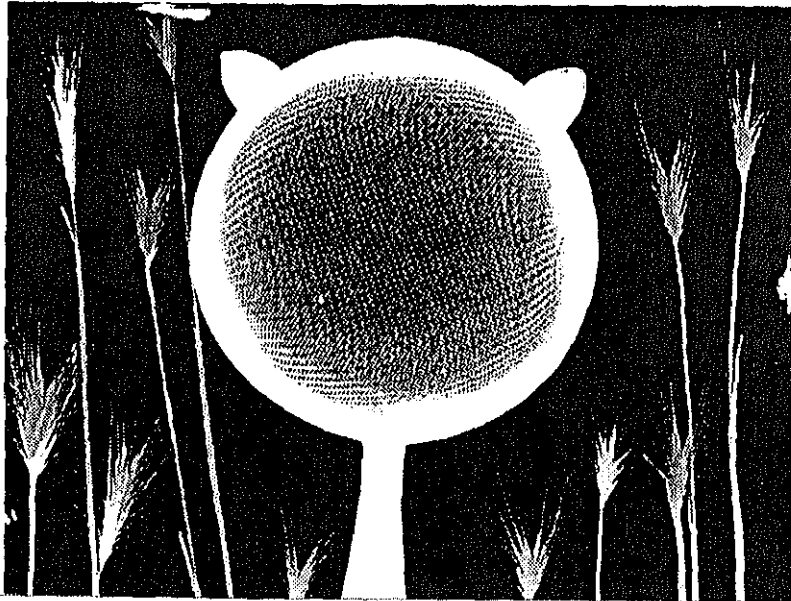
Una de las materias que aportan importantes y peculiares efectos es el cristal, sobre todo, cuando está formando parte de objetos (vasos, pisapapeles, ceniceros, jarras, copas, -- etc.) que gozan de ciertas cualidades, por ejemplo, si están tallados. Un ejemplo que lo ilustra es situar una copa de -- cristal tallado sobre el papel, que al proyectar la luz de la ampliadora completamente oblicua a la misma, aparece, una imagen extraña compuesta por formas y grafismos con ciertos visos de transparencia, semejando en muchas ocasiones a telara-

ñas, debido a los reflejos que el cristal produce sobre el pa
pel.

La aparición de formas vagas y difusas con degradaciones de tonos que se multiplican es motivada por el movimiento -- constante que se les da a los objetos mientras dura la exposi
ción de la luz.

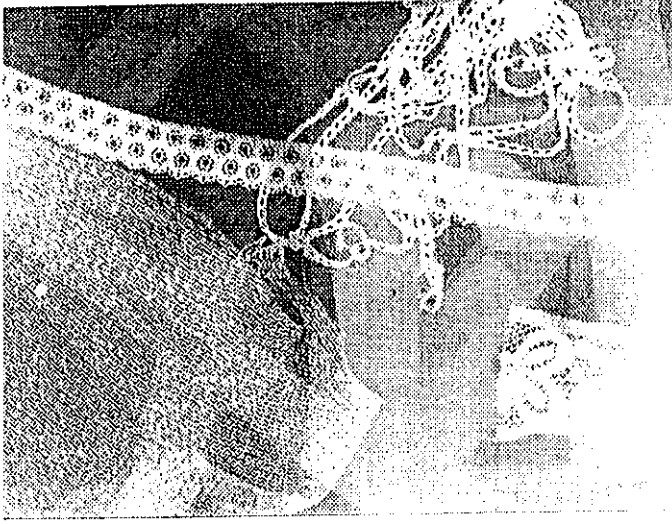


87

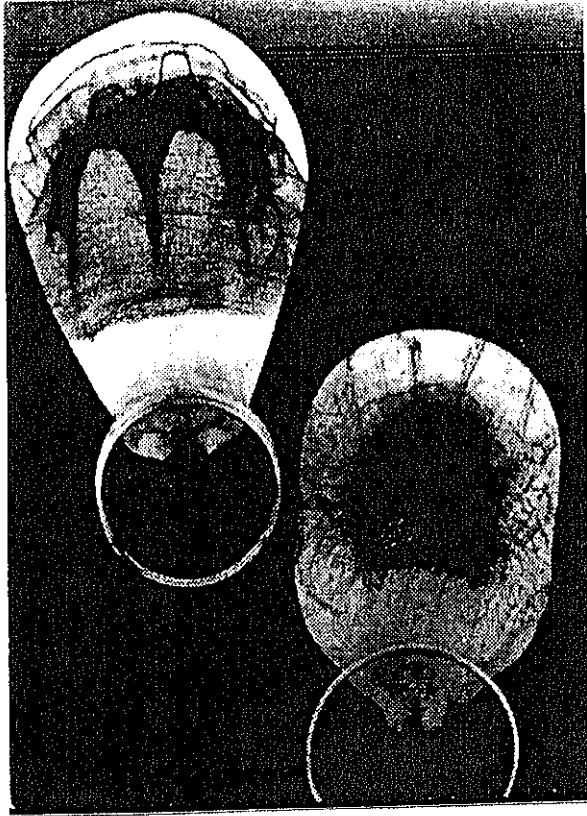


88

Con un solo objeto pueden conseguirse efectos muy diversos, según éste sea situado, movido, etc. sobre el plano (el papel), hasta tal punto, que puede perder su propia identidad para configurar y consolidar otra mucho más importante: la composición, en la que todo tipo de conjeturas tienen cabida.



89



90

Es extraño, pero a la vez interesante (caso b), ver como una imagen producida por la proyección del negativo sobre el papel, posee además una serie de efectos especiales, donde se conjugan imágenes tomadas de la realidad con sus luces y sus sombras, con otras de recortada silueta y planas, entretejidas con destocadas transparencias que en la mayor parte de las ocasiones se superponen unas a otras.

En la mayor parte de los casos se originan resultados de peculiar atractivo, al aplican tramas sobre el papel en el que se proyecta una imagen de un negativo, aunque sea este último bastante mediocre.

Con la utilización de fotocopias o fotografía en acetato con o sobre formas de fotogramas, se consiguen hermanamientos formales y grafistas de estimable valor.



91

4) Las solarizaciones. Por solarizar se entiende a la inversión de las tonalidades de una imagen durante su revelado, mediante una exposición fuerte de luz, que apenas dura un par de segundos. La imagen así producida presenta un aspecto de velado, que se ve con más claridad en las partes menos expuestas de la emulsión, apareciendo una línea luminosa entre el velo y la imagen.

Existen dos tipos de solarizaciones:

- a) La que se realiza con el negativo.
- b) La que se realiza sobre el positivo.

En el primer caso, se entiende que la película puede solarizarse en la misma cámara.

En solarizaciones más acusadas, donde la exposición de la luz ha sido más prolongada, pueden aparecer imágenes que semejan auténticos dibujos de variadas líneas, en los que hay una total exclusión de sombras.

Las solarizaciones producidas sobre imágenes provenientes de negativos y fotogramas de objetos varios, dentro de un mismo papel, aportan una visión distinta de entender las combinaciones de formas de muy distinta índole, unidas y asociadas por un vínculo común: el efecto peculiar de la solarización.

Por último, decir que un control estricto tanto del tiempo de exposición de la luz blanca, como la intensidad de la misma para el velado del papel, se hacen más que necesarios, pues un simple desliz, puede conducir a un fracaso rotundo en el resultado final.

5) El lápiz luminoso. Cuando un haz luminoso, como es el caso que las linternas poseen, se proyecta sobre el papel sensible, produciendo trayectorias diversas en su recorrido, aparecen en el revelado, unas líneas con mayor o menor vigorosidad -todo depende de la energía del movimiento que se ha ya aplicado en el momento de la impresión- de tonos muy oscuros o negros, rodeadas por un halo gris (la parte más oscura pertenece a la luz más intensa y la gris a la difusión de la misma).

Se puede observar, por otra parte, que si se enciende dicha fuente luminosa a cierta distancia del papel y, súbitamente se aproxima al mismo, aparece una sensación clara de profundidad y, hasta incluso, de volumen.



Cuando el trazado de luz en forma de línea se hace sobre un positivo, al que se le ha proyectado previamente la imagen de un negativo, mientras se está efectuando el revelado, aparecen como resultado las consabidas manchas lineales, entretendidas con la imagen del negativo que, en algunos casos presentan un aspecto de zonas solarizadas (por donde ha pasado la luz).

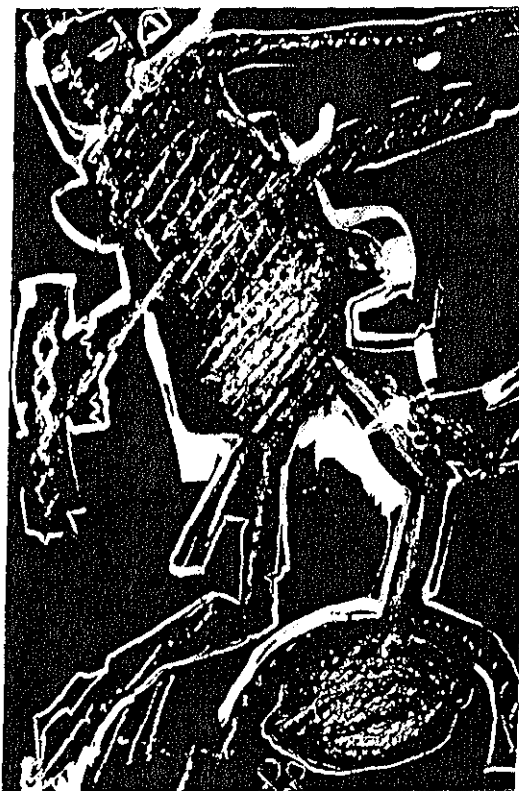
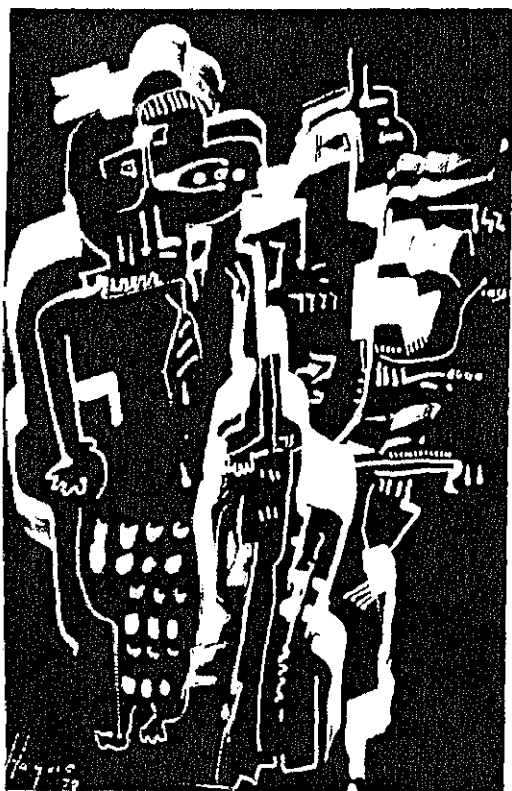
Otra de las posibilidades encontradas es, situar sobre el positivo: objetos, plantillas y otros elementos, y hacen pasar de manera ya conocida la luz de la linterna.

6) Dibujos realizados directamente sobre el papel sensible. Si se parte de la base de que el papel sensible puede ser utilizado, como si se tratase de cualquier otro tipo de papel; entonces, entran a formar parte toda una extensa gama de procedimientos, que no son otros, que los concernientes a determinadas técnicas de dibujo ya conocidas. Por consiguiente, la superficie del papel de positivo no es extraña a procedimientos tan tradicionales, como concluyentes, donde puede haber marcada huella del artista que dirige su mano con los materiales adecuados, para definir una idea y así ver nacer una obra original.

Todo comienza efectuando el correspondiente dibujo o forma sobre el papel de positivo en el cuanto obscuro y con los útiles pertinentes; después se proyecta la luz de la ampliadora sobre el papel, donde se supone que las líneas o espacios marcados sobre el mismo han sido hechos con materiales opacos; la última fase es la ya conocida; o sea, su revelado.

El denominador común que existe en este proceso y en todas sus variantes es, que las imágenes y dibujos apanecen en blanco con fondo muy oscuro o negro.

Aunque sobre el papel puedan aplicarse una serie interminable de técnicas que, posteriormente pueden tener un reflejo fotográfico, se han seleccionado algunas que vienen a corroborar lo anteriormente expuesto en cuanto a la importancia que para la fotografía tiene este modo de actuar.



Entre otras son:

a) la utilización de la tinta china o las témperas. Por poseen estas dos técnicas materias miscibles con agua y son bastante versátiles, desempeñan una labor importantísima a la hora de actuar sobre el papel de positivo.

- La tinta china puede ser aplicada con plumillas produciendo efectos de líneas - máxime si éstas son de diferente grosor - en que pueden configurar desde una forma, hasta formar parte de la composición a modo de grafismos. También se pueden dar dos tonalidades muy diversas. Algo parecido ocurre también con el gouache.

- Los pinceles ocupan un lugar preponderante en cuanto al tipo de útiles utilizados, con los que se producen líneas, dibujos, grafismos y muchos más efectos, cuyo manejo ya es conocido en los diferentes procedimientos donde está presente (óleo, témperas, acrílicos, etc.).

- El uso de la cuchilla de afeitar, cuando han sido aplicadas sobre el papel sensible una o varias manchas de tinta, adquiere una importancia vital, para el logro de efectos grafistas y de movimiento. Al arrastrar dicho útil sobre la superficie, va produciendo estelas de una particular presencia que después el revelado se encargará de acentuar en su máximo grado donde, por otro lado, aparecen igualmente los distintos tonos que a cada tipo de grafismo le corresponde.

- Los trapos, telas, encajes, etc., así como las esponjas, pueden desempeñar una labor de texturado importantísima, cuando, una vez colocada la mancha de tinta y extendida, se les aplica presionando sobre ella, o si después de esto son llevadas a modo de sello sobre otras partes del papel, exentas de tinta. De este modo hay que remitirse al parágrafo I.4. y ver todas sus vertientes técnicas, para poder entender con más amplitud las posibilidades que existen en este caso.



b) La utilización de las ceras. Cuando una banna de cera es llevada sobre el papel fotográfico, según sea el movimiento y la fuerza con se aplique, se producen efectos muy variados y ricos a la vez, no sólo en textura, sino en grafismo y hasta dinamismo en los trazos que se marque. Pero estos resultados tienen aún más resonancia, cuando debajo del papel se sitúan superficies que gozan de cierto volumen o textura y luego es pasada la banna (como se hizo en su momento con el tema de los rubbings).

Normalmente, cuando un papel impregnado de cera es revelado y fijado, no suele desprenderse la misma, a no ser que después se le aplique, mediante frotación un trapo o algodón embebidos en alcohol o agua de colonia.

c) El empleo de plantillas. En una primera observación, cuando la plantilla es puesta sobre el papel, por encima, o mejor dicho, a través de sus espacios vacíos, pueden aplicarse materias como la tinta china, las témperas o las ceras, según sea la técnica escogida, el resultado será palpablemente bien diferente entre una u otra.

Cuando se han aplicado dichas materias y con la ayuda de útiles diversos (pinceles, cuchilla de afeitar, palillos, cepillos, trapos, encajes, etc.), pueden conseguirse sobre los mencionados vacíos todo un sinfín de aspectos que, entre otras cosas, podrán coexistir entre sí dentro del mismo plano entre los que, a modo de ejemplo, pueden ser efectuados: frotamientos, rayados, arrastrados, punteados, presionados (con trapos), y así un largo etcétera.

d) La conjunción entre dibujos con imágenes de negativos y fotogramas. Los dibujos o formas realizados directamente sobre el papel y combinados con imágenes que proceden, tanto de las proyecciones de negativos, como de la obtención de fotogramas, constituyen otra dimensión donde la imagen de la realidad, mezclada con las propias producidas por los útiles ya conocidos y la materia opaca pertinente, dan consistencia y composición a toda una serie de consecuencias un tanto "sui generis", donde se conjuga la línea con la forma en volumen; el grafismo con la textura y lo fortuito con lo ordenado.

7) La importancia del revelador y el fijador aplicados directamente sobre el papel de positivo antes de efectuar la exposición.

Existen dos procedimientos mediante los cuales pueden conseguirse efectos tan variados, como ricos en todo tipo de elementos de composición; estos consisten en:

- a) Hacen uso del revelador.
- b) Hacen uso del fijador.

El revelador puede ser aplicado sobre el papel de positivo de maneras muy diversas como:

- Salpicándole con una brocha, o, simplemente con un cepillo de dientes.
- Pulverizándole con pistola o aerógrafo.
- Escurrendo trapos que lo han embebido.
- Aplicándole al modo de impresión con presión con una bayeta o trapo, goma espuma, encajes, la propia mano, y otros muchos y variados elementos, como pueden ser la aplicación de sellos, que sean susceptibles de quedar impresos sobre la su-

perficie del papel sus formas, estructuras o texturas características.

- Tomando una brocha, pincel, plumilla, o cualquier otra clase de útil, y con ellos, realizan los grafismos, dibujos o formas pertinentes, como si de una acuarela o dibujo a tinta se tratara.

- También el revelador puede ventarse, formando una red o composición de chorretes.

El siguiente paso es, proyectar la luz de la ampliadora con la imagen del negativo correspondiente sobre el papel ya tratado con los modos descritos, y pasarlo al revelador; después al fijador y por último a su lavado.

En el resultado se advierte:

- La aparición de puntos (unos blancos y otros negros o grises) mezclados entre sí, y que configuran al mismo tiempo la imagen perteneciente al negativo, dando la sensación como si se hubiese realizado a base de salpicaduras, creando al mismo tiempo un aspecto texturado y estético de considerable valor.

El mismo efecto que el caso anterior ocurre cuando se ha utilizado la pistola, sólo que aquí, el salpicado aparece uniforme y regularmente repartido por la superficie del papel.

- Si el revelador que está contenido en un trapo es escurrido sobre el papel, en uno o varios lugares del mismo, se originan formas más o menos circulares, cuyos extremos acaban en líneas, chorretes o algo así parecido a formas de estrellas con puntas irregulares; en ellas, aparecen las imágenes del negativo, adaptándose a la forma que éstas presentan.

- Cuando el revelador es aplicado a modo de sello, sus marcas son las que indican la pauta y la estructura de la composición a seguir.

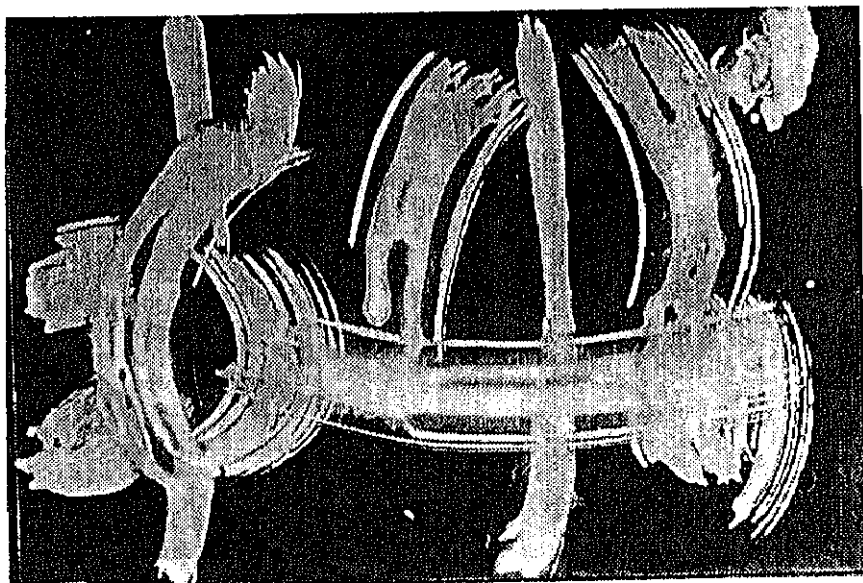
En cuanto a la aplicación con brocha, plumilla, pincel u otro tipo de útil similar, ocurre algo parecido que lo ya expuesto en el punto 6 de este mismo subparágrafo, sólo que aquí se emplean líquidos transparentes.

En cuanto al caso b-el uso del fijador- poco más puede añadirse a lo ya expuesto en el a, pues tanto el procedimiento, como los resultados son bastante parejos.

8) Las intercepciones. Hay un modo durante la proyección de luz de la ampliadora, mediante el cual se sitúan entre el objetivo de la misma y el papel de positivo, toda una serie de materias o elementos varios, como pueden ser: la propia mano, o los dedos de forma independiente, plantillas, etc cuya misión es interceptar o hacer sombra sobre ciertas zonas de la proyección, ya sea para compensar la imagen mal expuesta de un determinado negativo, o, simplemente, con la intención de conseguir efectos varios. En este último caso, se sabe (en los fotogramas), que un determinado aislamiento de una zona en el papel en el momento de efectuar una proyección, conlleva a que ésta se refleje en blanco; ahora bien, si esa intercepción en vez de hacerla fijamente durante todo el tiempo que dure la exposición se efectúa parcialmente, aparecerá una imagen en dicha zona un tanto debilitada.



95



96

El hecho de que el elemento interceptable se sitúe en el espacio, permite que se eleve o descienda con relación al papel donde se proyecta, apaneciendo, pues, aparte de imágenes multiplicadas, toda una gradación de formas con mayor o menor claridad (mayor aproximación del papel: imagen más nítida; a más distancia: menos definición, más difusa).

Así pues el método de intercepciones, permite matizar y crear tanto composiciones con imágenes de negativos, como - de modo independiente lo suficientemente atractivas, en las - que prevalecen efectos diáfanos, despertándose así el interés por el aspecto final.

9) Técnicas complementarias a la fotografía. Al igual - que en otros trabajos anteriores (monopresión con presión y con agua), los rotuladores y las acuarelas líquidas son los - colores más idóneos para aplicar a la fotografía de blanco y negro, ya sea hecha con fotogramas o tomada de las imágenes - de negativos, debido a su constante transparencia que permite conservar el aspecto de la imagen en su integridad.



97

En sus orígenes, cuando no existía el color, la fotografía se coloreaba a base de aguadas o acuarelas, algo que hoy - en día se sigue haciendo sobre fotos en blanco y negro. Se - puede optar por:

- Colorean toda la fotografía, siguiendo la norma de los colores que dicta la naturaleza, ajustándose fielmente a su reproducción o, por el contrario, modifican y dan otro sentido a la misma, con lo que se adquieren aspectos algo ilógicos pero al mismo tiempo válidos en la manera de ser atribuido el color a una forma que no le pertenece.

También el color puede ser aplicado parcialmente en aquellas zonas de la fotografía en blanco y negro donde se quiera

enfatisan y dan otro carácter, consiguiéndose, en la mayor parte de las ocasiones, visos de surrealismo.

Con esta acción se consigue independizar a la fotografía de su concepto tradicional, para entrar a formar parte de una copia única.

También cabe la posibilidad de crear fotografías conjuntas con otros colores o elementos que no necesariamente son los descritos; tal es el ejemplo de los rotuladores cerámicos u opacos que logran acompañar y contrastar la imagen fotográfica, máxime si son fluorescentes, que en la mayoría de los casos pueden perfilan las formas dándoles mayor contraste, entrándose en otro concepto muy distinto al ya apuntado en este apartado. De este caso puede derivarse igualmente la tinta china o alguna otra materia colorante.

Otro de los procedimientos que resultan de gran valor expresivo y atracción es el enlace entre fotografía y técnicas de monoimpresión con agua. Si la primera es tomada en cuenta como un papel cualquiera, todo lo demás; sucederá tal como se explicó en su momento en el capítulo II, produciéndose un verdadero y original contraste y aspecto peculiares. Ni que decir tiene, que todo cuanto se ha expuesto en relación a imágenes fotográficas provenientes de los negativos y sus mezclas con varios tipos de técnicas y colores es perfectamente compatible con todas aquellas imágenes fotográficas surgidas de grafismos, dibujos o formas realizados de modo directo sobre el papel de positivo.

III.2. LA FOTOCOPIA. El "Copy-Art"

III.2.1. INTRODUCCION

Después de recorrer y probar en algunos de los infinitos caminos que hay en el "Copy-Art", en este caso la fotocopia, se llega a la conclusión de que este procedimiento abre y da cobijo a INFINIDAD de posibilidades, tanto formales, como compositivas.

El "COPY-ART" es el INDUCTOR directo de realizaciones y planteamientos diversos.

ORIGINADOR de ideas y claro exponente de cómo conseguir imágenes de dimensiones nuevas que no están sujetas a normas específicas.

Nuestro presente está marcado por el signo de la iniciación tecnológica, pero el siglo XXI traerá consigo nuevas actitudes y comportamientos en el mundo del arte, donde movimientos, estilos y artistas beberán del desarrollo técnico alcanzado.

Todo artista apasionado en el mundo de las formas tendrá que mostrarse maravillado y agradecido ante este descubrimiento y el nuevo rumbo que marca la tecnología y el modo de ver las cosas reproducidas obedientemente por la gloriosa, enigmática y contundente máquina, que nos acompaña y nos resuelve día a día nuestro quehacer cotidiano.

Filósofos como Ortega y Gasset y Roke, se han pronunciado a favor de la tecnología como medio de evolución del hombre, el cual a través de ésta ha de imponer una proyección humanística. Andy Warhol decía: "la razón por la que pinto de este modo es porque quiero ser una máquina, es lo que quiero. Creo que sería terrible que todo el mundo fuera igual".

En el arte van apareciendo todo tipo de propuestas y determinaciones conducentes a un ensalzamiento de todos aquellos valores estéticos que la máquina ofrece, ya sean vistos desde fuera, o a través de ella, algo que los futuristas defendían a ultranza.

Fernand Legen confesó haber aprendido más de un cañón de 75 cm. que de cualquier museo del mundo. La Bauhaus tampoco estuvo ajena a estos principios.

III.2.2. SUPERPOSICIONES EN SUPERFICIE PINTADA

Todo intento de transcribir a una superficie ya anteriormente tratada, hace que el aspecto originado sea y ofrezca nuevas vías de expresión, inducentes, si cabe a generar otras.

En este apartado, se ha pretendido ante todo hacer uso de elementos, factores o materiales que posibilitaran la intención original, adaptándose a las condiciones de la máquina.

Es obvio, pues, imaginar que en este primer intento, las fotocopias se han realizado con elementos pictóricos que no han dañado o arrugado la superficie del papel, como es el caso de los sprays, bien sea de manera poco controlada sobre tal superficie con combinaciones de colores diferentes, o nea

lizando estancidos, a veces variados, y otras superpuestos a colores ya fijados.

También la utilización de rotuladores, ceras y la estampación con colores resinosos, dando calidades distintas, que secan con facilidad y dejan el papel uniforme, configuran un nuevo margen de posibilidades expresivas en este punto. Si al proceso expuesto anteriormente añadimos temas y modos de actuar diferentes, llegaremos a conclusiones claras y sugieren -



III.2.3. SUPERPOSICIONES

La combinación y coordinación con las distintas formas e imágenes, que integran una fotocopia, pueden estar claramente complementadas con superposiciones de distintas formas o elementos. El proceso seguido, no ha podido ser más simple: fotocopiar sobre otra fotocopia; pero esa simplicidad es un tanto relativa, ya que ese montaje, en algunos casos, es realmente un análisis serio y en conciencia, eligiendo el tema para su posible fundición en el mismo papel fotocopiado al ser repetido una o varias veces, o simplemente, combinándolo con otros.

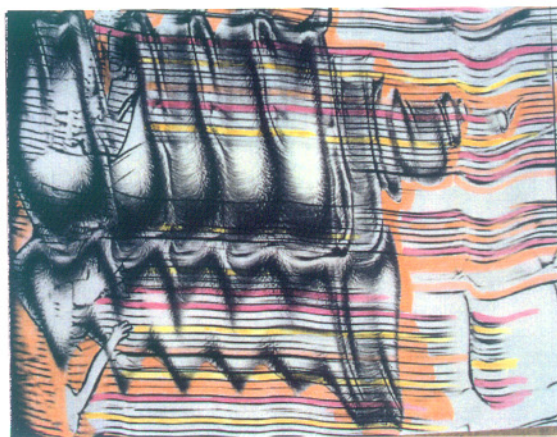
Como primera norma habría que considerar, que la combinación de dibujos con líneas sueltas y espacios considerables, nos dan resultados bastante positivos.

Asimismo, fotocopando varias veces la misma copia de un mismo original, que se encuentra sobre la pantalla de exposición sin moverse, se consiguen saturaciones de tono, al tiempo que se transforma considerablemente la imagen (20).

Esto nos induce a pensar, que en el enmarañamiento de las distintas combinaciones, se esconde un componente, que es difícil de definir, por ser éste distinto en cada fotocopia,-

pero que tiene un denominador común: el descubrimiento y hallazgo, sobre todo, de nuevos y a veces complicados grafismos que, traducidos a otros modos de expresión nos dan una visión nueva y suficiente, como para entender, que lo que se ve es verdadera obra de arte.

En otro sentido está la combinación de formas planas y en volumen, a la intercalación de otros elementos, que compuestos y coordinados entre sí, nos dan nuevas imágenes entrelazadas y repetidas, que forman un conjunto heterogéneo y compacto.



III.2.4. EFFECTOS CON MANOS

Las manos son elementos de una extremada valía que consiguen efectos muy diversos de expresividad absoluta.

Se puede recurrir a materias transparentes (plásticos, cristales grabados o esmerilados) sobre los que se ponen las manos, consiguiéndose matices muy singulares.

Pero, las manos, movidas y colocadas de infinitas maneras en el momento de efectuarse la impresión, pueden aportar todo un mundo inagotable de sensaciones como: la angustia, la monotonía, el movimiento súbito, el terror, la temblorosa el misterio y todo un largo etcétera.

Todas estas consecuencias aportan un conglomerado de ideas y formas, para su utilización en campos como la pintura y la escultura, sin olvidar la fotografía sobre todo en las deformaciones conseguidas que dan pie a creaciones surrealistas.



100

III.2.5. COMPOSICIONES ESTATICAS CON MATERIAS DIVERSAS

La inmensa e infinita gama de cosas que habitualmente nos rodean son suficientes para poder realizar composiciones de diversos signos,

La idea de crear ambientes y composiciones nuevos, hace - que se recurra a materias bastante dóciles en su colocación y posición.

Se ha pretendido sobre todo, que estas composiciones, por un lado impacten, y por otro, nos descubran un nuevo lenguaje visual, cuyo efecto viene dado por la constitución de cada elemento fotocopiado.

La decisión de mezclar e intercalar materiales distintos, responde a la necesidad de ampliar ese lenguaje, antes apuntado. Cabe señalar que, diferentes clases de pinturas que sean consistentes pueden ser aplicadas directamente sobre la pantalla de exposición (cristal de la fotocopiadora), e incluso, pueden ser coordinadas con otras materias (21).

Según los resultados obtenidos, hay fotocopias, que se prestan a un estudio más profundo en el campo del diseño en general.

Algunas de las composiciones se ajustan mucho más para su aplicación en el terreno de la industria del tejido estampado, como también en el de la cerámica industrial (azulejos, paneles, etc.), sin olvidar el mundo de la moda, en el que toda su generencia de tipo formal tiene cabida y aceptación; tal sería el caso de los collages de recortes de revistas y fotos.



101

III. 6. COORDINACION MOVIMIENTO-PAUSA (en una sola dirección)

Mediante la coordinación movimiento-pausa, o viceversa, = buscado crean nuevas sensaciones, que han ido encaminadas a la localización y traducción de ese movimiento, creando su vez un espacio rítmico y variado.

Todas las sensaciones que de aquí se derivan, están guardando una estrecha unión con la intención primera: crean un interés formal y compositivo a la vez, que sea el producto, = ante de la representación, como el rumbo inducido a cada objeto.

Para crear esa sensación de movimiento-pausa, nada es tan sencillo, como ir al ritmo del movimiento de la lámpara de la fotocopiadora y hacen que los objetos estén parados -- fracciones de segundo, siguiendo a estos movimientos cortos, -- que permitan a la vez multiplicar el efecto.

Las sucesivas mezclas de movimiento y pausa han creado una red de interpretaciones diversas; como el interés por ver cuáles es la trayectoria producida por el desplazamiento de un objeto determinado.

Pero más interesante aún, es ver cómo estos movimientos = coordinados y combinados con elementos diversos nos dan una visión nueva y enigmática cargada y repleta de significados -- muy diversos, que incitan a seguir componiendo y realizando -- trabajos de este signo.

En la mayor parte de las ocasiones, la trayectoria del objeto en sí fusiona y declara un lenguaje cargado de ritmo y vitalidad supremas.

Como estudio previo en un entendimiento más claro de la trayectoria del movimiento, la combinación movimiento-pausa -- nos lleva a entender y ver paso a paso ese desplazamiento que

una estela de posibilidades expresivas (22)



102

III.2.7. SUCESION DE MOVIMIENTOS ALTERNATIVOS (En una o varias direcciones)

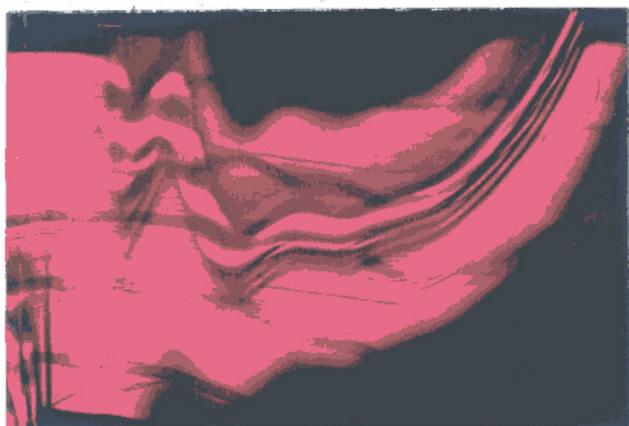
El procurar que los elementos movidos alimentasen la sensación no sólo de movimiento, sino también de nuevas configuraciones, ha sido la intención primera, que en este apartado se ha pretendido conseguir.

El deseo de queren llegar a efectos diversos, ha ido acompañado de la necesidad de recurrir a cosas y objetos variados, para conseguir aún más matices y posibilidades de expresión.

También se ha pretendido ver resultados distintos con un mismo objeto como protagonista, con tan sólo cambiar las direcciones de los movimientos.

Al igual que en el apartado III.2.6., también se ha realizado aquí, de parecida manera, sólo que en vez de hacer pausa, hay una sucesión de movimientos que se han ido alternando.

Las transformaciones surgidas a raíz de estos movimientos, abren nuevas vías para la investigación formal y también para la composición. El movimiento realizado con materiales diversos produce a veces resultados muy positivos, descubriendo en estos nuevas texturas y nuevos vehículos de conexión con las demás antes. Hay ocasiones en las que se producen difuminados de calidades diversas, según sean las superficies del objeto que se mueva o anastre por la lámina del cristal de la máquina. Destacada significado adquieren los movimientos que se realizan con papeles pegados (collages) de distinto contenido, de los que se derivan una clara y marcada variedad de matices, que aumentan y multiplican los efectos de forma y textura, tan válidos y positivos en las diferentes técnicas de las artes plásticas.



III.2.8. ANAMORFOSIS

Aquí se entra en un tema verdaderamente apasionante, que despierta una curiosidad no menos grande.

Se trata indudablemente de deformar aquello que vemos con claridad, que al verlo distorsionado, cambiado y transformado nos resulta aún más chocante.

Se ha partido de imágenes figurativas con claras percepciones realistas, con el fin de ver un resultado mucho más impactante. De esta manera se han elegido dos modalidades: el dibujo y la fotografía.

- El dibujo, por ser éste una herramienta esencial para las artes en general, y por la posibilidad de variaciones técnicas que de él se pueden derivar.

- La fotografía, por guardar todo un mundo, a veces irreal, y otras, contundente en su presentación, persuadiendo y arrancando sensaciones amplísimas.

Estos dos puntos citados, proyectados con intenciones diversas, nos dan inevitablemente resultados distantes y graduados, según haya sido el movimiento realizado y el tema elegido (23).

No cabe duda, que estas transformaciones incitan a pensar, y, posteriormente, a realizar pruebas conducentes a posibles aplicaciones en el terreno de la expresividad. De esta manera, de los resultados obtenidos, se llega a distintas vías y movimientos plásticos; por ejemplo, la anamorfosis se presta de forma directa al expresionismo.

No hay que olvidar las inmensas posibilidades formales que este apartado ofrece en el terreno del surrealismo, teniendo en cuenta también la abstracción, como consecuencia de movimientos circulares y ondulantes a la vez.

Estos son simplemente algunos ejemplos, pero la agenda de notas se puede indudablemente rellenar con sugerencias y apreciaciones de distinto y muy diverso contenido.



III.2.9. MOVIMIENTOS DE DIBUJOS REALIZADOS CON TECNICAS DIVERSAS

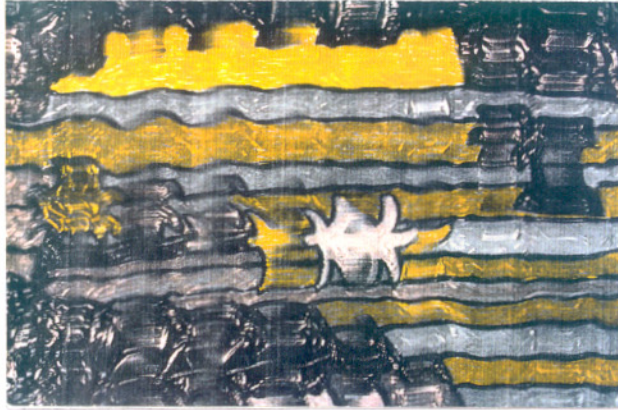
La novedad radica en su constitución; es decir, en la composición, no sólo formal de cada dibujo, sino técnica; de este modo, se han escogido trabajos realizados a plumilla, bo-
língrafo, collages de papeles de colores opacos y transparentes, dibujos hechos con puntos con lápices de colores y rotuladores, tinta china de diferentes coloraciones y gouache.

En algunos dibujos que aparecen a plumilla se han conseguido nuevas anamorfosis, partiendo de formas abstractas. Cabe destacar la sensación producida por algunos trabajos realizados con papel transparente (cellofán), cuyo resultado es positivo, ya que dejan estelas luminosas en la trayectoria seguida por sus movimientos.

Es indudable el poder expresivo del movimiento, pero mucho más aún es cuando éste se ha realizado con trabajos y dibujos de calidades, grafismos y texturas diferentes.

Si los temas elegidos ya tenían su propia autonomía y significado, mucho más aún lo han tenido cuando se les ha dado un impulso de movimientos diversos, a veces ordenados y otras en direcciones opuestas, pero al final siempre ha habido un resultado distinto y variado, capaz de generar nuevas formas y técnicas de expresión.

Piénsese por un momento qué resultado tendrían las obras de arte que todos conocemos, si las transformáramos con una máquina y después las analizáramos; indudablemente surgirían nuevas propuestas y nuevas visiones artísticas.



III.2.10. EFFECTOS LUMINICOS EN MOVIMIENTOS (Grafismos)

Se ha tenido en cuenta, que el grafismo sea el auténtico protagonista en este apartado, pero no de manera habitualmente conocidas, sino a través del efecto luminoso producido por la lámpara de la fotocopiadora al reflejar en objetos metálicos.

Los distintos movimientos rápidos y lentos, han creado - sensaciones opuestas y a la vez interesantes; eso está potenciado, si esos movimientos se multiplican e intercalan.

Así pues, se deduce, que el grafismo resultante está cargado de expresividad e inquietud, debido a su movimiento constante.

La cinética consigue auténticas composiciones formales, - cuando estos efectos luminosos se mezclan con otros objetos - de calidad y superficie diferentes, introduciéndonos en un mundo de sensaciones electrizantes y en continua vibración.

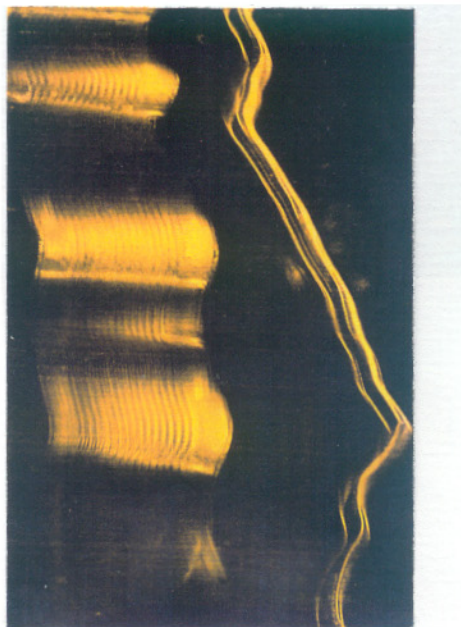
III.2.11. TRANSFORMACION GRAFICO-PICTORICA

De los diferentes resultados obtenidos en las fotocopias se desprenden igualmente toda una serie de propósitos, entre los que destaca la idea de complementarlas, mediante la aplicación de materias y elementos pictóricos. Cada tipo de sensación obtenida en cada caso (espacio, volumen, luz, grafismo, - forma, equilibrio, textura, etc.) permite vislumbrar la clase de técnica o procedimiento a ser intentado; por eso, es perfectamente coherente intervenir sobre la fotocopia con plumi-

llas, tinta china, barnas pastel, rotuladores, acuarelas, sprays, ceras, gouache, monotipos, y todo un sinfín de métodos de los que la fotocopia sale brillantemente reforzada.

Se llega, pues, a la determinación, que el "COPY-ART" cumple con todos y cada uno de los requisitos para ser una modalidad más en el campo de la monoimpresión, aparte de poder tener su verdadero peso en el mundo de las artes en general.

El inmenso poder formal y de transformación que posee esta modalidad de la impresión con luz, crea su propia independencia e identidad, junto con su mundo enigmático que, a fin de cuentas, toda obra necesita.





ABRIR CAPÍTULO IV



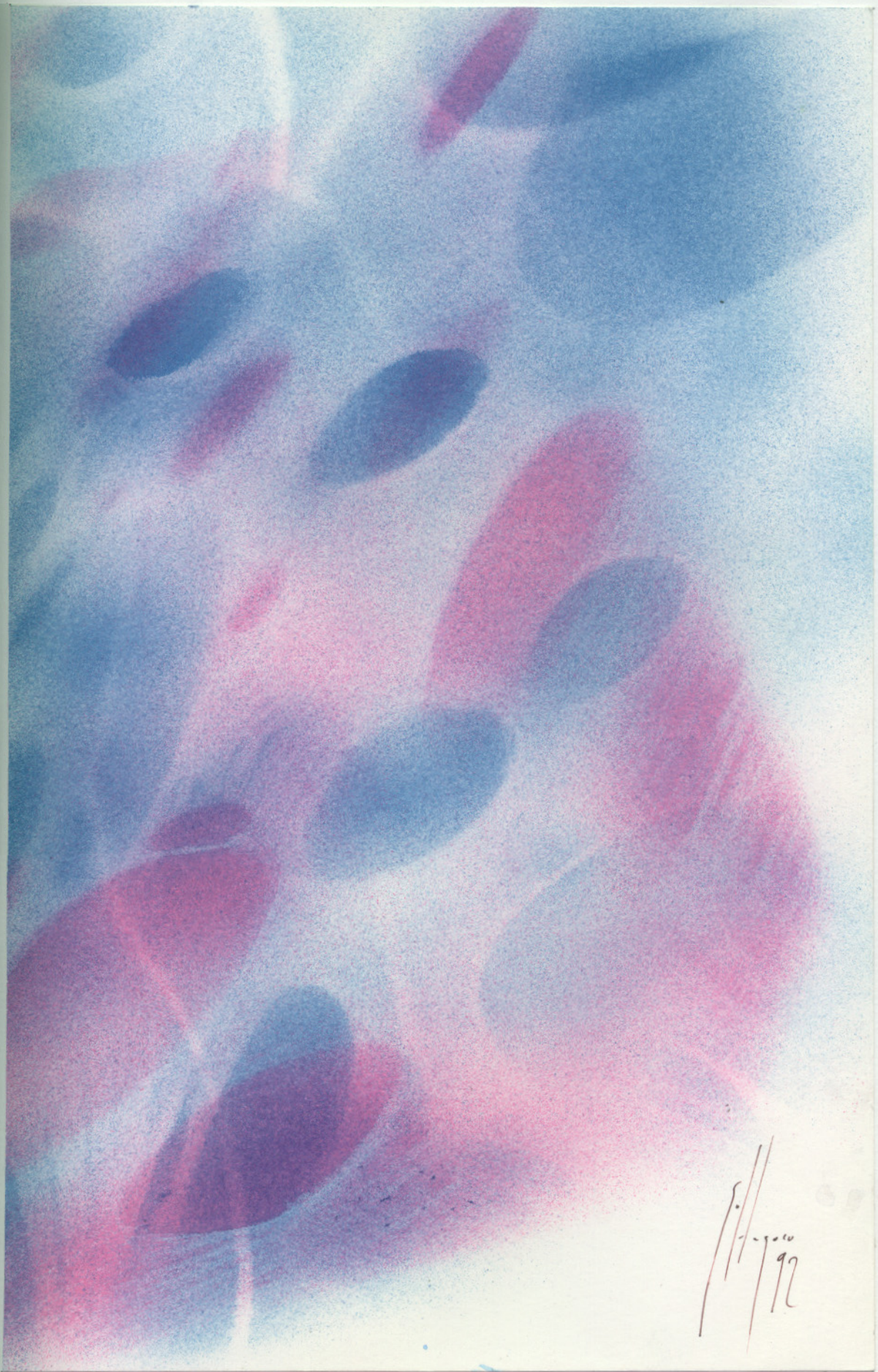


ABRIR CAPÍTULO III PUNTO 2

Capítulo IV

MONOIMPRESION

CONAIRE



IV. MONOIMPRESION CON AIRE

IV.1. INTRODUCCION

Por monoimpresión con aire se entiende a la acción que el aire ejerce sobre una superficie determinada (papel, plástico, cerámica, etc.) sobre la que se consigue plasmar toda una serie de sensaciones y consecuencias tanto formales, como texturales y gráficas; todo ello, debido al encuentro de éste con el color, sobre todo, si es líquido que, simultáneamente, al contener una considerable presión, es la causa de que se pulverice en miles de pequeñas partículas.

Para conseguir el efecto de monoimpresión con aire es necesario que exista un elemento situado entre la superficie a imprimir y la fuente de aire y color; pueden servir: una plantilla u objeto que reúne ciertas características para ser tratado, cuya misión es interceptar dicha fuente, dejándola pasar únicamente por las zonas vacías o huecas que éstas pueden poseer en sus estructuras, y que serán posteriormente las formas que queden grabadas con las peculiaridades que les son propias.

En esta técnica existen todo un conjunto de mecanismos, fórmulas o formas de hacer que dependen básica y necesariamente del elemento impresor: el aire.

Cualquier clase de superficie lo suficientemente absorbente es susceptible de ser "monoimpresa" con aire, a la que no sólo dará un carácter personal, conforme sea la imagen impresa sobre la misma, sino que también podrá enfatizar su naturaleza (si es rugosa, o contiene algún tipo de característica textural).

Cuando se pretende sondear en esta modalidad de impresión, para comprobar hasta dónde pueden llegar su poder expresivo, se llega a la conclusión de que en la misma pueden confluir toda esa gama de elementos que configuran una composición artística y original (volumen, transparencia, forma, grafismo, espacio, movimiento, ritmo, etc.), por lo que cualquier especulación se aclarará con tan sólo remitirse a los resultados obtenidos.

Por último, decir que la monoimpresión con aire casa perfectamente con todas las clases de monoimpresiones ya realizadas en capítulos anteriores, a las que complementa y refuerza dándoles un toque de identidad y distinción muy singulares.

IV.2. LA PULVERIZACION CON AIRE Y CO- LOR

Para la consecución del efecto de pulverizado del color, se recurre básicamente a dos puntos: el aerógrafo y el compresor.

AEROGRAFO.-

Es un instrumento que sirve para dibujar y pintar. Tiene forma de lápiz o bolígrafo, por lo que su manejo es bastante cómodo, aparte de ser ligero y rápido.

El aire comprimido que proviene de otro aparato que lo genera (el compresor), pasa por un conducto o manguera de goma, conectada al aerógrafo, quien lo hace pasar por una boquilla donde se mezcla con la pintura que proviene de un depósito. El vacío parcial que se forma en el aire se pulveriza en pequeñas partículas, que salen a modo de chorro; éste se puede regular y controlar en la proporción de aire correspondiente, mediante la acción de una palanca (24).

Partes del aerógrafo

En su parte delantera (la más extrema) se aloja una boquilla que es recambiable mediante rosca. Alrededor de ella se atornilla la tapa del aire, parecida a un pequeño embudo que protege a la misma de posibles golpes. En su interior se mueve la aguja de fluido hacia delante y hacia atrás, accionada por una palanca, que en su combinación con la boquilla, determinan la cantidad de flujo de pintura que ha de salir del depósito donde se aloja la misma.

En su parte trasera, la aguja va introducida a través de un tubo o conducto rodeado por un muelle, que al mover la palanca hacia atrás se contrae tirando de la misma, de esta manera queda abierto el orificio de la boquilla, también en su parte trasera existe un tornillo en el extremo que sirve para fijar la posición de la aguja y la mantiene fija. Todos estos elementos van recubiertos por un mango que se une al resto del aerógrafo mediante rosca.

Situado por debajo de donde está la palanca de control se encuentra la válvula del aire que contiene un anillo de goma o diafragma adaptado a un muelle, cuya misión es actuar en contra de la arandela de la válvula, cuando se presiona la palanca de control, que a su vez abre la válvula dejando pasar el aire.

Aunque existen varios modelos, según la clase de fabricantes, los aerógrafos destinados a fines artísticos pueden englobarse en:

a) Aerógrafos de acción simple, compuestos por un botón pulsador y que únicamente controla el caudal de aire; o sea, la válvula del aire. Los aerógrafos de acción simple sirven únicamente para la obtención de planos o fondos de color, sin que se puedan realizar trabajos exclusivamente minuciosos.

b) Aerógrafos de doble acción, compuestos por la palanca

de control, que es la que regula el aire y la pintura y que hace que el flujo sea mayor cuando se presiona más. Se pueden conseguir trabajos más controlables y variables que en el modelo a.

c) Aerógrafos de doble acción independiente. Son, sin duda, los más versátiles y usados consiguiéndose alcanzar con ellos verdaderas obras maestras. Poseen una palanca de control cuyos movimientos y presiones determinan asimismo variados resultados; ésta se une al cuerpo del aerógrafo mediante tornillo que la sujeta. Así pues, las funciones de la palanca son:

- Dejan salir el aire cuando es apretada hacia abajo.
- Sacan la aguja de la boquilla cuando se mueva hacia atrás.
- Dejan salir la pintura cuando se aprieta y se mueve hacia atrás al mismo tiempo.

Suministros de pintura

Hay dos modos por los cuales la pintura es introducida en el aerógrafo:

- 1) Por gravedad
- 2) Mediante succión

En el primer caso, el depósito que contiene el color se sitúa encima del aerógrafo; a medida que el chorro de pintura sale de la boquilla, el efecto de gravedad del color va sumando al aerógrafo.

En cuanto al 2 caso, el depósito de pintura se sitúa debajo, o a un lado del aerógrafo, mediante un tubo que se inserta a otro que el propio útil posee; la pintura asciende por el efecto de vacío que se crea por la corriente de aire que pasa por la boquilla a rosca; ofrecen la ventaja de poder trabajar con total comodidad, ya que estos depósitos se pueden cambiar fácilmente de color. Los modelos, que son alimentados por gravedad, tienen la ventaja de poder acercar el aerógrafo a la superficie todo lo que se quiera, por lo que se pueden lograr trabajos de gran precisión, siendo, sin embargo bastante incómodos, cuando hay que cambiar de color.

COMPRESOR.-

Se trata de un aparato accionado mediante energía eléctrica que sirve para mantener el aire a presión constante, que extrae del exterior, resultando ser el medio más eficaz para abastecer de aire a cualquier tipo de aerógrafo a través de una manguera, poseyendo unas características que pueden ser aprovechadas por éste (25). Existen varias clases de modelos.

El compresor tipo que va mejor para toda clase de trabajo artístico y profesional, debe tener las siguientes partes y condiciones:

- Silencioso en su funcionamiento.
- Motor eléctrico.
- Interrupción de corriente eléctrica.

- Caja de conexiones con protector térmico contra sobrecargas de tensión.

- Filtro de aspiración de aire (pudiendo oscilar, según tipo de compresor, entre 15 litros por minuto hasta 100 litros por minuto).

- Filtro que purifica el aire antes de salir por la manivela.

- Purgador del filtro de purificación del aire, en el que se acumula agua que proviene de la humedad atmosférica.

- Decantador de la humedad acumulada, como consecuencia de la condensación del aire.

- Calderín o depósito de aire, cuya capacidad en litros va en función del modelo de compresor.

- Purgador del calderín, para extraer el agua acumulada en el mismo, como consecuencia de haberse cargado de humedad en su interior o condensado el aire.

- Regulador que controla la presión de trabajo.

- Presostato, que mide la presión del aire.

- Válvula de seguridad.

- Manómetro, formado por una escala en la que se indica la presión en kilogramos a la que se va a someter el aire que entra en el aerógrafo.

- Comprobador del nivel de aceite, mediante el cual se sabe si el motor requiere o no la cantidad de aceite idónea para su buen funcionamiento.

Lo primero que hay que tener presente es, adecuar tanto el aerógrafo, como el compresor a la presión de aire que se desee; ésta se comprueba, efectuando unos ensayos aparte, para no caer en contratiempos y accidentes inesperados. Así pues, el conocimiento del modo de actuar y de respuesta de la intensidad del aire se hace poco menos que obligatorio; otra cuestión es hacer análisis y observaciones exhaustivos del mismo, simplemente por el hecho de conocerlo a fondo, con lo que a posteriori se podrá caer en el error de olvidar la finalidad más importante de esta tesis: sus efectos de monoimpresión; aunque con una buena coordinación, ambos propósitos pueden llevarse a buen término.

Del mismo modo, ha de analizarse la calidad del color; es decir, que debe ser bastante líquido para que fluya con total libertad por la boquilla del aerógrafo. Cualquiera tipo de color (acrilico, gouache, óleo, etc.) que previamente haya sido diluido adecuadamente sirve para cualquier fin de impresión con aire.

La clase de color que mejor se adapta para estos fines es la acuarela (26), la cual seca con relativa rapidez en los conductos del aerógrafo, por el que fluye fácilmente. A mayor aproximación del aerógrafo y aire fuente, aparece una mancha de color extensa, sin que exista pulverización. A más distancia, aunque la presión sea mayor, se produce el efecto de pulverizado extensamente, que sirve para la obtención de fondos.

Un detalle o línea fina, vienen dados por la utilización de una boquilla fina con un desplazamiento ligero hacia atrás del botón-palanca, al tiempo que sobre éste se ejerce una presión completamente regulada.

Es evidente que, a medida que el aerógrafo se separa del papel se van consiguiendo líneas más anchas. Por consiguiente la presión del aire, la que se ejerce sobre el botón-palanca (el avance y el retroceso del mismo), el tipo de colon y su grado de liquidez, la clase de boquilla y la distancia que media entre aerógrafo y soporte (papel), han de estar estrechamente coordinados al unísono en el momento de ejecutar la impresión.

Aparte de los materiales ya descritos, existen otros, como los llamados pulverizadores, cuyo funcionamiento es mucho más rudimentario. Suelen componerse de dos tubos de plástico o metálicos, formando un ángulo de 90°. Con este tipo de instrumentos conjuntados con el aerógrafo, se consiguen bellos efectos de colores, ya que por un lado aparece un pulverizado de gruesos o medianos puntos de colores (pulverizados manuales) junto con puntos ínfimamente minúsculos (los que produce el aerógrafo).

IV.2.1. UTILIZACION DE PLANTILLAS

Las plantillas son la pieza clave de la monoimpresión con aire; con ellas puede cambiar todo un aspecto formal y de composición que determinadas superficies ofrecen, tanto si han sido previamente tratadas, como si se parte de un vacío total.

Como punto de partida, debe entenderse por plantilla, a todo elemento, generalmente plano, susceptible de ser puesto sobre una superficie de parecidas características, aunque esta definición no hay que tomarla al pie de la letra en toda su extensión, ya que pueden existir plantillas que rompan con este principio (27).

Estas pueden ser:

a) Hechas a mano, por lo que hay que pensar en materiales capaces de ser manipulados, como es el caso del papel, plástico, tejidos, etc.; estos pueden ser recortados, rasgados, troncados manualmente, con el fin de darles formas e identidades propias que sirven después como patrón en las mismas impresiones con aire y colon.

b) Las plantillas cuya procedencia es industrial presentan múltiples aspectos y configuraciones, siendo, por consiguiente, una amplia fuente de aportación formal.

c) Asimismo los encajes, las tramas de tejidos, las puntillas, las redes, y otros muchos más elementos, que habiendo sido fabricados para otras formas, pueden servir igualmente como plantillas, de las que se logra reflejar una marcada identidad propia, asociadas a las pretensiones de formas y estructuras varias, que en determinadas composiciones de monoimpresión con aire se den.

d) Las plantillas de origen natural (plantas, manos, pelos, etc.) también aportan un nuevo aspecto, que se proyecta en muchas ocasiones de forma casi fotográfica. Si a éstas se les une el deseo de transformarlas manualmente, se podrán conseguir imágenes de característica hibridación.

Por último, conviene diferenciar las dos variantes que ofrecen las plantillas que son:

- Las llamadas plantillas positivas y las negativas, ya aludidas en capítulos anteriores

1) Utilización de una sola plantilla. Pantiendo de la base de que la plantilla sea asimétrica, puede ser colocada en innumerables posiciones, así como dada la vuelta. Al igual que en otros casos de monotimpresión, conviene destacar dos aspectos:

a) Colocación de plantillas de forma aislada, con lo que la forma puede ser dispuesta de tal modo, que aparte de ser reproducida en serie, se consiga con ella crear imágenes de muy diversa traducción, como si de un sello se tratara.

b) Las superposiciones de una misma plantilla, determinan toda una escala de valores de mezclas de colores, al gozar estos de poco cuerpo y ser transparentes. Por otro lado, el aspecto misterioso está servido en este tipo de trabajos, entre los que existe, por regla general, un toque de sutileza a la hora de observar colores y formas superpuestos.

Aparte de esto, también existe la posibilidad de conseguir y encontrar varias reservas en dichas composiciones.

El tramado típico, surgido de esta clase de procedimientos, sólo es aplicable con una observación objetiva delante del propio resultado, ya que la rica y cambiante disposición de las superposiciones así lo requiere.



2) Utilización de varias plantillas (28). En este caso - también pueden derivarse dos caminos:

- Uno, situando ordenadamente las distintas plantillas - con las que se podrá componer, de tal modo, que pueden surgir ritmos alternativos o de otra índole, sin olvidar el importante papel que juegan los colores.

Aquí, la sensación de movimiento está aún más acusada, - al intervenir formas distintas repetidas según parámetros rítmicos.

- La otra vertiente en la que distintas plantillas pueden conseguir fines diversos es, disponerlas sobre la superficie a imprimir, de tal manera que no exista una norma a seguir, sino partiendo del propio impulso creador, con lo que - la sorpresa por el hallazgo y la conclusión está en todo momento presente. Ni que decir tiene, que este tipo de actuación conlleva todo un cúmulo de direcciones formales y expresivas que, aun partiendo a priori de ideas y pretensiones varias, se van modificando a medida que se va efectuando el trabajo, al encontrar nuevas vías y toda una serie de elementos = (grafismos, formas, volúmenes, colores, transparencias, etc.) que son los que determinan contundentemente el rumbo a seguir.

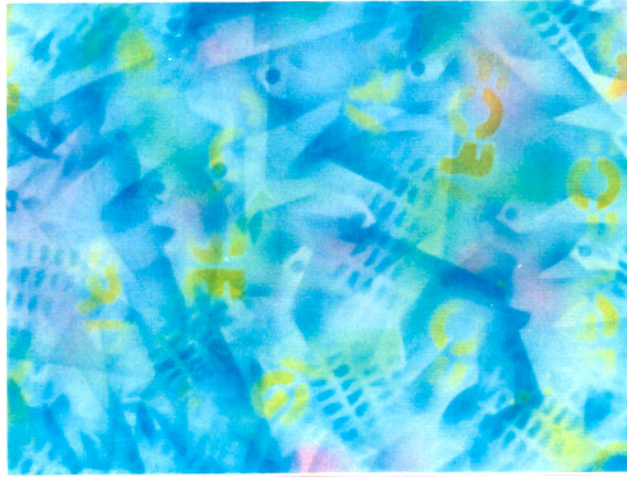
Existe también un método aplicable a todos los procesos = de pulverización, consistente en situar las plantillas a distancias diferentes de la superficie del papel, siempre, claro está, próximas al mismo, con lo que al pulverizar se crearán = imágenes de definición muy variada (unas más nítidas y otras = menos dependiendo de las respectivas distancias a dicha superficie); de este modo pueden conseguirse efectos de claro volumen.

Dentro de los muchos tipos de composiciones, conviene - destacar la importancia que tienen todas aquellas que gozan = de grandes contrastes, especialmente ver cómo formas reflejadas provenientes de elementos muy dispares, no sólo compiten = entre sí, sino que se ayudan y complementan en la propia composición.

3) Consecución de dibujos mediante aerógrafo y tramas. - Al superponer tramas de una o varias estructuras (telas metálicas, redes, etc.) sobre el papel y, al pasar después el aerógrafo produciendo líneas de varios anchos que generan dibujos diversos, se consigue un efecto muy peculiar consistente en la aparición de dichos dibujos o espacios de colores entre cortados por las líneas características del tipo de trama empleado. Ahora bien, durante el tiempo de realización y, mientras el aerógrafo es accionado, la trama puede ser cambiada a movida de forma constante, con lo que surge un nuevo aspecto = en el que las líneas de la trama se superponen, juntan, entre cruzan varias veces etc, dándose de este modo un toque grafista a la composición.

Otra variante es, conseguir efectos diversos de forma sucesiva; es decir, que a la realización de un dibujo con una trama le siguen otros con la misma o diferente, consiguiéndose con este método una mayor, riqueza de efectos y colores, - ya que estos pueden ser distintos en cada pulverización.

Igualmente, con tramas de diferente naturaleza y composición, colocadas conjuntamente o separadas, pueden efectuarse =



trabajos tanto con línea, como con espacios amplios de colores, donde ya existe una mayor variedad en torno a los matices grafistas conseguidos en una sola pulverización, que tendría su punto álgido, cuando las tramas sean puestas y cambiadas de posición en sucesivas pulverizaciones de colores diver
404.



Existen también otra serie de elementos que, sin ser -- plantillas, pueden servir como tales, cuya cualidad es la del estiramiento o deformación, como es (por ejemplo) el caso del tejido de nylon (29), o ciertas telas, que al tensarse en un bastidor y, si están rotos, los espacios vacíos que se crean son el origen de sugerentes y misteriosas formas, cuando sobre dicho tejido se pulveriza con color. El grado más elevado de este proceso se alcanza cuando el tejido es movido a medida que se está efectuando el pulverizado, pues las formas que en un principio guardaban una apariencia concreta y definida, se van transformando considerablemente. Es curioso observar -- asimismo, cómo los hilos de la trama van adquiriendo por su parte grafismos muy singulares, cargados de un toque mágico -- que se acentúa aún más al ser tensada la tela en distintas direcciones.



111

IV.2.2. UTILIZACION DE OBJETOS VARIOS

Con la colocación de uno o varios objetos diversos sobre el papel al que después se le proyecta el color pulverizado, -- se consigue reflejar una marca o forma que va en función no -- sólo de la cantidad de presión de aire y color, sino también -- del ángulo donde se sitúe el aerógrafo, pues, no es lo mismo -- reflejar un volumen que una forma plana (plantilla), ya que -- en el primero existen toda una serie de puntos y ángulos de -- proyección. De la misma manera ocurre cuando es el objeto el -- que se cambia, permaneciendo inmóvil el aerógrafo; Así pues, -- se crean imágenes irreconocibles de elevada importancia.

IV.2.3. UTILIZACION DE PANTALLAS DE SERIGRAFIA

A través de las pantallas de serigrafía (30), actuando como plantillas, pueden conseguirse los más variados y sugerentes efectos; todo consiste en situar muy próxima la pantalla al papel, ya que si se apoya, se corre el riesgo de convertirse por el contacto de una superficie húmeda (la que corresponde a la plantilla), con otra de parecidas características (la del papel) en extensas manchas de colores de innegable solución. En este tipo de trabajos cabe destacar -al igual que la referencia hecha para las plantillas- las distintas distancias que pueden darse entre plantilla y papel en el momento de efectuar el pulverizado, consiguiéndose por tanto, definiciones de imágenes unas más nítidas y otras más borrosas. Por otro lado, influye también el tipo de malla a utilizar, ya que si consta de muchos hilos por centímetro cuadrado las imágenes tenderán a ser más definidas.

1) Realización de composiciones con imágenes de serigrafía únicamente, entre las que hay que diferenciar:

- a) Las imágenes hechas de forma directa sobre el tamiz (31).
- b) Las imágenes realizadas de forma fotográfica (32).
- c) Ambas clases de imágenes compuestas conjuntamente.

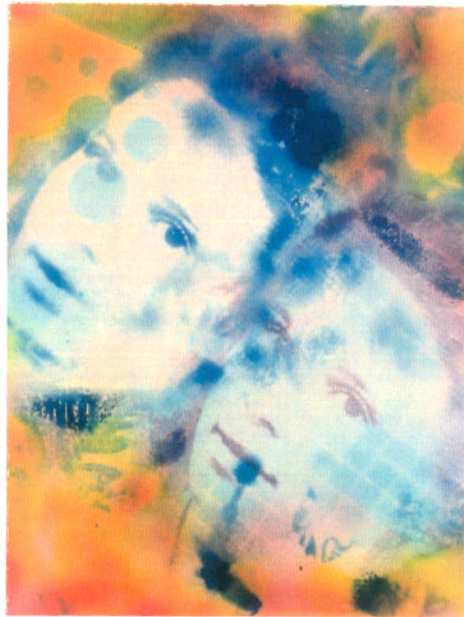
En el caso a, todos los elementos de composición que han podido ser hechos sobre la pantalla pueden ser reflejados con el pulverizado tal como aparecen sobre la misma. Ahora bien, como ya viene siendo habitual, la pantalla es susceptible de ser cambiada de posición en el momento de realizar el pulverizado.

En el caso b, la imagen fotográfica es la que manda, ya sea tomada del mundo real, o reflejada mediante fotografía sobre la propia pantalla.

Cuando una imagen fotográfica es reproducida mediante el método de pulverizado de color a través de la pantalla de serigrafía, aparece la misma de una manera muy sutil, como difuminada por los miles de puntitos de colores que la integran. Si los hilos del tamiz estuvieran muy separados, aparecería el mismo efecto anterior, sólo que entretejido por minúsculas líneas dispuestas paralela y perpendicularmente entre sí.

La superposición de imágenes fotográficas monoimpresas con aine y color conllevan al hallazgo de sorprendentes situaciones formales, emparentadas en cierta medida con la fantasía.

Con una dirección bastante vigilada, pueden conseguirse imágenes fotográficas de marcados signos surrealistas, con el simple hecho de tomar elementos de composición de contenido muy dispar, y componerlos a medida que se van efectuando los sucesivos pulverizados; a estos resultados se les podrán añadir colores (en este caso sin que medie el tamiz) que cumplan funciones de difuminado, afianzamiento, complemento o fondos de las imágenes obtenidas.



...entusiasmo, convirtiéndose en una obra de arte. Llegado a este punto, dependiendo, como se dijo, del grado del ángulo...

2) Realización de composiciones con imágenes de serigrafía, plantillas y formas de objetos diversos. El hecho de combinar toda esta serie de elementos implica poner un mayor hincapié en todos los pasos a seguir en sus correspondientes usos, los cuales, indudablemente habrán de situarse sobre el papel, sucediéndose unos a otros, ya que es muy complicado obtener de un sólo pulverizado una sensación homogénea y de conjunto.



IV.2.4. PULVERIZACIONES SOBRE SUPERFICIES EN RELIEVE

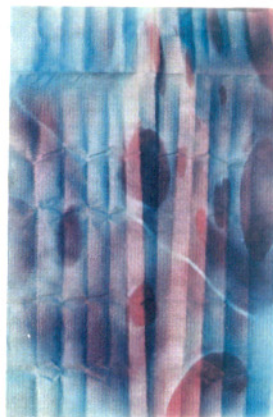
Cuando el chorro de aire y color se proyecta sobre una superficie caracterizada por poseer cierto bajorelieve, situando el aerógrafo o pulverizador de forma muy oblicua a la misma, se producen unos efectos donde la aparición del volumen se hace verdaderamente axiomática. El color pulverizado se concentra en las partes más salientes y apenas aparece en los huecos o hendiduras que se encuentran en la misma (33).

Atendiendo a las distintas superficies planas susceptibles de ser transformadas en tridimensionales, se ha considerado al papel como elemento base, sobre el que se experimentan todo tipo de acciones; así pues, cabe mencionar:

1) El papel manipulado; que a su vez puede ser:

- a) Manipulado de forma directa.
- b) Manipulado de forma industrial.
- c) Papel al que se le hacen incisiones.

En el punto a el papel puede ser: arrugado, ondulado, plegado, encogido, annebujado, magullado, estriado, etc., de tal manera que se crean unas partes o ángulos más salientes que otros, que a la postre, cuando se aplique el color correspondiente, aparecerán zonas sombreadas con mayor o menor intensidad, contrastadas con otras donde no ha llegado el color, dependiendo, como es lógico, del grado del ángulo o pliegue que forman en cada caso.



En este tipo de trabajos es fácil advertir todo un sinfín de grafismos que se acusan más en las partes más salientes o entrantes de cada pliegue. Con este procedimiento, dada su copiosa manera de conseguir bajorelieves a la superficie del papel, se puede pretender igualmente conseguir toda una verdadera sinfonía de colores que aporquen aún más atracción a los efectos ya conocidos.

Como ya se ha advertido, el hecho de situar en posición oblicua el aerógrafo con relación al papel, no implica que necesariamente, el sombreado que se produce con colores tenga que seguir la misma dirección; de hecho, cuando se trata de compaginar varios colores, dicho instrumento es puesto en posiciones varias (oblicua-izquierda, oblicua-derecha, oblicua superior, oblicua inferior, etc.), consiguiéndose todo un conjunto armónico de colores que se contraponen, fusionan o complementan en las distintas partes de los dobleces o arrugas correspondientes.

Otro de los modos de conseguir que la superficie tenga ciertas características es: extraer y arrancar de la misma parte del papel (trozos pequeños, medianos, grandes, etc.) - partiendo de la base de que éste sea grueso, como es el caso del cartón o cartulina, tanto si es de manera regular, como si es incontrolada, que después, al pasar el color de la forma ya conocida, convierten a tal superficie en algo verdaderamente atractivo, en el que las texturas abundan y rezuman, ofreciendo un aspecto colorista muy singular, cargado de una marcada belleza, especialmente, si sobre ellas se han aplicado colores muy diferentes.



También existe otro método, mediante el cual el papel - que goza de un destacado grosor (como es el caso del que se ² destina al grabado calcográfico), es susceptible de ser pasado por una prensa o tórculo, en la que previamente se han situado una serie de elementos en volumen (maderas, cantones gruesos, alambres, cuerdas, telas metálicas, etc.) obteniéndose de este modo un gofrado o formas en bajorelieve sobre el papel; éstas alcanzan su máximo exponente cuando se les pulveriza con el color oblicuamente, acusándose en ellas sus marcados ángulos, espacios, texturas, grafismos, y otras muchas más características, según su naturaleza y fabricación.

En toda esta clase de superficies, el aerógrafo, junto con el color, reafirman las propiedades que éstas poseen, - al tiempo que les pueden dar fuerza y expresividad, cargadas de una gran apariencia estética, que al mismo tiempo conlleva a designarlas como escultopinturas.

En cuanto al punto b, existe toda una gran industria dedicada a la fabricación de papel destinado al mundo de la decoración de paredes. Los hay que ofrecen superficies en relieve muy variadas, que van desde los que contienen diseños más clásicos, representándose elementos figurativos, hasta los más atrevidos, en los que aparecen composiciones abstractas; o, simplemente, ofrecen texturas muy variadas (salpicados, chonreados, punteados, estructuras, diferentes, etc.). Con este tipo de papeles se pueden conseguir bellos efectos de colores, colocando el aerógrafo del modo ya indicado.

Si sobre una superficie de papel (preferentemente lisa) se hacen unas incisiones (punto c) con instrumentos varios - consiguiéndose grafismos, líneas, espacios, y otros muchos - más efectos, cuando se aplica el color pulverizado (oblicuamente), se pueden apreciar con total claridad como las simples hendiduras se transforman en efectos que semejan también superficies con relieve (bajorelieves). Toda esta clase de trabajos alcanzan una cota más alta cuando la superficie del papel tiene ciertas texturas, y cuando se complementa con colores diferentes.

Asimismo, puede haber una conjunción sobre el mismo papel entre los tres puntos (a, b y c) ya descritos, apartándose de este modo nuevas vías de expresión, debido a la fuerza que cada procedimiento posee y ofrece.

2) Papel manipulado con imágenes de plantillas y efectos diversos

Las formas provenientes de las plantillas, así como de objetos en volumen, acompañadas también por las imágenes que ofrecen las distintas representaciones que se encuentran en las pantallas de senigrafía, cada cual con sus respectivos colores, se armonizan a más no poder, con las distintas calidades, texturas y manipulaciones que sobre el papel se encuentran.

Todo cuanto se ha escrito en los subapartados IV.2.1., IV.2.2., IV.2.3. y IV.2.4, se puede compendiar y desarrollar al mismo tiempo en un mismo espacio (en este caso sobre la superficie del papel)

IV.2.5. COMBINACION DE MONOIMPRESION CON AIRE CON OTRAS TECNICAS

Absolutamente todas las técnicas de monoimpresión son susceptibles de ser tratadas con monoimpresión con aire, su versatilidad se debe a la fácil adaptabilidad que la acuarela líquida tiene sobre el papel, e incluso sobre el lienzo.

Las propias plantillas o elementos diversos situados sobre una determinada superficie ya tratada (monotipo, transferencia monoimpresión con agua, fotografía, etc.) actúan como elementos de reserva en aquellas zonas que, dada su importancia gráfica, formal o de efecto peculiar, se desea preservar, para la consecuencia final de la obra. Para conseguir una mayor acentuación tanto colorista, como de composición en este sentido, se opta generalmente por aplicar dicha pulverización sobre resultados que no gozan al cien por cien de cientos contrastados en cada uno de los elementos de composición que los integran (formas, colores, grafismos, etc.), pues de ser así, el color limpio de la acuarela líquida no tendría nada que hacer. Cuando existen cientos grafismos, líneas, formas y otros muchos más componentes dentro de un plano (papel o lienzo) impresos y dispuestos desordenadamente, un replanteamiento concienzudo a posteriori en situar plantillas con el consiguiente pulverizado de color, puede conllevar a éxitos seguros, donde ya no es el peso del caos el que desentona, sino que se ha pasado a un nuevo protagonismo armónico: el que pone en ese caso la monoimpresión con aire.

Así pues, la aplicación de la monoimpresión con aire sobre superficies de resultados de otras monoimpresiones, puede cumplir la misión de:

- Servir de fondo.
- Potenciar y equilibrar formas ya impresas.
- Generar formas con absoluta facilidad, debido a las plantillas, dentro de otras formas (las propias que en cada caso poseen otras monoimpresiones).
- Crear espacios diversos mediante la división de zonas de colores.
- Enfatizar imágenes, como suele ocurrir en muchos casos de transferencia.
- Transformar el sentido expresivo de ciertas composiciones.
- Generar volúmenes, tanto independientemente, como conseguir sombreados y gradaciones de tono en muchas composiciones.
- Conseguir grafismos diversos, según se mueva y aproxime el aerógrafo dentro de espacios varios, sin que se pierda el contexto de la señal o grabado que producen las plantillas.
- Asociar masas de colores o distanciarlas con el consiguiente equilibrio cromático, todo ello conjuntado con las características de composición que cada monoimpresión ofrezca.
- Acentuar las texturas que ya poseen ciertos trabajos de monoimpresión (monotipos, "rubbing", etc.)

- Causan apariencias ritmicas, cuando secuencialmente se disponen las imágenes que surgen de las plantillas, una vez se han pulverizado de color.



Capítulo V

M O N O I M P R E S I O N

C O N C A L O R



V. MONOIMPRESION CON CALOR

No cabe la menor duda, que el calor también puede estar presente en modos y formas de conseguir impresiones muy diversas; desde cogen un sello de metal, calentarlo y después aplicarlo sobre una superficie, quemándola, para grabar su huella (pinograbada), hasta perseguir con un soplete cientos de patrones, para producir incisiones sobre un metal, quemaduras en soportes rígidos, cambios de color, etc.

En la monoimpresión con calor pueden confluir todo un mundo de métodos que determinan la importancia que el calor tiene a la hora de efectuar una determinada impresión. Como la lista de referencias a dichos procedimientos se haría poco menos que interminable, se impone la necesidad de ceñirse en este escrito a dos caminos o vertientes bien diferenciados, de los que se derivan resultados muy dispares y sugestivos. Estos son:

- a) La cerámica
- b) La cera

El calor en la cerámica actúa más bien como elemento asegurador de impresiones efectuadas previamente sobre superficies que están compuestas por elementos cerámicos susceptibles de alterarse con la acción calorífica. En esta modalidad de expresión pueden converger casi todos los procedimientos ya descritos pertenecientes a otras monoimpresiones, aparte de conseguirse los propios que de esta técnica surgen.

Pero también, el calor en la cerámica -sobre el que existe toda una amplia escala de grados y valores en cuanto a la temperatura se refiere- tiene otras funciones, como es la de alterar determinadas superficies para conseguir colores, efectos y texturas y un sinnúmero de resultados positivos con los que luego se pueda potenciar todo el conjunto de la obra.

En cuanto a la cera (34), la finalidad de la misma en la monoimpresión con calor es muy distinta a la cerámica, pues en los procesos que se describen en los subparágrafos siguientes ejerce una función puramente de reserva, actuando de forma independiente, acompañada, eso sí, del calor correspondiente, sin el cual, muchos efectos conseguidos no podrían existir.

Asimismo, la cera, una vez calentada, puede ser aplicada sobre soportes sólidos de los que después se extraiga una impresión, con tan sólo pasar un instrumento caliente (plancha) sobre un soporte (papel); en esta operación se graban toda una serie de efectos texturales de suma importancia.

Civilizaciones antiguas se han sentido atraídas por la cera al tener ésta la propiedad de no amarillear, no contraerse, ser insensible al agua y no oxidarse, aparte de aportar un efecto agradable a la vista. Por su fácil manipulación, la cera ha estado presente en culturas como la egipcia, donde se empleaba en infinidad de trabajos (fabricación de esculturas en bronce, decorado de sarcófagos, etc.).

La encaústica (35) basada en la mezcla de pigmentos de

colones con la cena precalentada, y aplicada después sobre su superficie sólida, era empleada también por los griegos en las fachadas de los templos. Los romanos, por su parte, la aplicaban sobre las paredes en interiores o exteriores de las casas donde representaban temas paganos, en los que aparecían personajes con destacado realismo y definición física (un ejemplo clásico está en Pompeya).

V.1. MONOIMPRESION CON CERAS Y TINTAS DE IMPRIMIR DILUIDAS

Para encontrar una mayor manejabilidad de la cera, se recurre a su licuación mediante calor, ya sea aplicado directamente sobre la misma; o bien, de forma indirecta (baño maria) (36). Asimismo, se hace uso de tintas de colores usadas para las artes gráficas, que son diluidas con un disolvente (trementina, petróleo, etc.)

Tanto la cera, como las tintas pueden desempeñar funciones y efectos de impresión de una elevada calidad, comparable a otras monoimpresiones, pues los resultados obtenidos así lo aseveran. Ambas materias, al ser hermanadas se complementan de manera absoluta, ya que la apariencia plana que aporta la tinta, se contrapone al aspecto denso que ofrece la cera, con lo que se crea un equilibrio un tanto "sui-generis" que sólo la observación directa así puede confirmarlo.

Se producen dos fenómenos con respecto a la cera: uno, cuando se licua para ser aplicada; y el otro, cuando se consigue el mismo estado, para extraerla. En el primer caso, ya se sabe el modo de conseguir tal licuación al quedar descrito al principio de este parágrafo; en el segundo, se recurre a la plancha eléctrica, con la que a la vez se pueden conseguir importantes efectos,

Por lo que respecta a la tinta, su importancia es vital, ya que si la cera prepara el camino para conseguir formas imágenes, ésta las configura y consolida, aportando los colores y la atmósfera que ciertas composiciones requieren.

V.1.1. PROCEDIMIENTOS DE CERAS Y TINTAS DE IMPRIMIR DILUIDAS

Antes de emprender cualquier tipo de acción, hay que tener presente fundamentalmente tres puntos:

- a) La elección del soporte.
- b) El estado de la tinta
- c) Las condiciones de la cera.

En el caso a, se entiende, que cualquier superficie que sea capaz de admitir la cera y las tintas, es perfectamente válida; ahora bien, ante tan extensa elección, hay que delimitarse y circunscribirse exclusivamente al papel y al lienzo, por ser estos los soportes más utilizados y de fácil acceso. Así pues, con y sobre el lienzo se pueden desarrollar y obtener importantes consecuencias plásticas, a las que se puede recurrir para alcanzar un mayor conocimiento de esta clase de monoimpresión.

El estado de la tinta (punto b) también tiene mucho que decir, ya que no es lo mismo trabajar con tinta muy líquida, que hacerlo cuando está muy espesa; en cada caso se requieren modos de actuar distintos, aunque en el fondo se pretenda conseguir la misma finalidad.

En cuanto a la cera (punto c), ocurre algo parecido al caso de la tinta; es decir, que conforme sea su grado de licuación relativa, así será también el resultado que se consiga, cuando está concluido todo el proceso de monoimpresión con calor.

Para entender con más claridad los diferentes aspectos - y puntos que conduzcan a consecuencias varias, dentro de esta modalidad de monoimpresión, pueden mencionarse:

1) Procedimientos aditivos. Todos los procesos de monoimpresión con calor en los que se añaden elementos de la misma, o distinta índole, se podrán clasificar como procedimientos aditivos.

Cuando se ha elegido el soporte, se calienta la cera de la manera ya conocida (37), una vez se ha licuado, se toma el útil correspondiente (pincel, brocha, espátula, etc.), y se aplica sobre la superficie (papel o lienzo). Si la cera se ha calentado mucho, estará más líquida y servirá para hacer trazos con cierta rapidez; en este caso, el pincel y la brocha son los materiales más idóneos para conseguir dichos efectos - y también otros que tienen que ver mucho con los producidos, - por ejemplo, en la pintura al óleo, dejando marcadas sus características huellas.

Por último, se aplica la tinta líquida igualmente con la brocha o pincel sobre la superficie del soporte donde la cera se encuentra ya sólida. Cabe especificar ciertos puntos y matices, como son:

a) Que la superficie del soporte presente condiciones distintas, como pueden ser:

- Que sea rugosa, con lo que al pasar el pincel, se irán sembrando toda una serie de texturas.

- Que sea lisa, permitiéndose a través de la misma una mayor comodidad en el manejo tanto del útil, como de las subtancias que se adicionen.

- Que la adherencia del soporte sea adecuada, ya que si no es absorbente, tanto la cera como la tinta pueden deslizarse, con los consiguientes fracasos.

b) Que la cera ofrezca distintas densidades; si es muy líquida, tanto el pincel, como la brocha se prestan a ejecutar la acción de aplicarla sobre el soporte; ahora bien, al tener esta característica, se la puede introducir en un recipiente (vaso de cristal, por ejemplo) e inmediatamente verterla sobre el soporte, ya sea a modo de chorro o echarla toda de una vez, produciéndose un efecto de impacto sobre dicha superficie, que después se verá con total claridad, cuando sea aplicada la tinta. Igualmente la cera puede ser introducida en el tjanting, instrumento de origen oriental que permite aplicarla a través de un fino tubo o conducto, pudiendo crear líneas de diferentes anchos (38).

La cera puede servir como aglutinante de pigmentos de colores (ceras de colores), que se podrán utilizar del mismo modo que cuando la cera está exenta de toda materia colorante. En este caso, cuando se extraen las ceras coloreadas de la superficie del papel o el lienzo con la plancha eléctrica al final del procedimiento, no sólo se consigue reflejar el efecto

o huella de las mismas, sino que además, están matizadas de sugerentes colores (unos más vivos; otros más tenues), que en esencia aportan expresión y sentido cromático a las respectivas composiciones donde se hayan inmersos. Hay que señalar asimismo en este apartado que, el hecho de extraer las cenizas de colores del soporte, implica que determinados efectos de texturas, propios de éstas, se funden de modo sorprendente con los colores, consiguiéndose así un complemento total, cargado de una elevada plasticidad.



c) La tinta; ésta no ha de estar ni muy líquida, ni muy espesa, para poder ser aplicada sobre la cena, de donde surja después un buen resultado.

Emplean tintas de imprenta, indica que son susceptibles de ser mezcladas con otras de iguales o parecidas características, dada su disposición para tales fines, con lo que se consiguen multitud de combinaciones de colores y matices que, unidos con los propios colores de las cenizas, entretrejen todo un conjunto de texturas y grafismos de altísima calidad.

La tinta ha de aplicarse sobre la cena de tal modo que, los huecos e intersticios que en ella se encuentren, se cubran de color, con el fin de que al extraer por último la cena, aparezcan grabados tales colores con las formas, trazos o texturas características.

Con la adición de tintas muy líquidas, se consiguen crear los efectos ya típicos con ciertas transferencias. En cambio, si la tinta es muy espesa, el lugar donde aparezca estará caracterizado por tener una cierta fuerza, solidez y opacidad totales.

d) Este proceso no se resume exclusivamente al grado de idoneidad que cada materia posee (cena y tinta) y su poste...

nion aplicación sin más, sino que también entran a formar parte los útiles que, unidos con los distintos movimientos e intenciones del modo de aplicar dichas materias, consiguen obtener efectos muy dispares e importantes.

Cuando la cera y la tinta se presentan un tanto espesas, puede recurrirse a la espátula, la cual puede ser aplicada de muchas maneras, algo así parecido a como se usa en la pintura al óleo.

2) Procedimientos substractivos. Los procesos de subtracción no son otros que los de extraer la cera con determinada presión, con el fin de dejar libre ciertos espacios; ahora bien, si con el monotipo se consiguen quedar exentas de todo color dichas partes extraídas, en estos casos, se recurre a la tinta que, aplicada después de la extracción correspondiente, permite hacer más visibles todos y cada uno de los efectos producidos por dicha extracción.



El hecho de extraer la cera, implica hacer uso de todo tipo de útiles capaces de desempeñar dicha función (punzones, cuchillos, espátulas, palitos de madera, plásticos, cuchillas, cucharas, uñas, etc.).

Los modos de extracción pasan por el raspado, rascado, arrancado, frótado y otros muchos más. En cada caso, como es lógico, los resultados son considerablemente distintos, como también son diferentes, cuando se aplica un determinado modo de extracción con útiles diversos, pues cada cual dejará su huella o señal característica, con la que son identificados fácilmente, salvo materiales que producen prácticamente la misma marca (palillos de dientes o alambres, por ejemplo).

En este tipo de trabajos es muy común encontrar básicamente dos clases de grafismos y texturas; por un lado, los

propios de la cera, cuando ha sido aplicada mediante el proceso aditivo; por otro, los que se consiguen adrede, cuando se extrae la misma.

Se puede observar también que, cuando la cera se aplica un tanto espesa, casi sólida, si el útil empleado es una brocha de pelos gruesos, produce una serie de surcos bien marcados, que se traducen después en líneas o grafismos de irregular presencia de una calidad muy singular, que pueden conjuntarse con el resto de grafismos y texturas producidos en el proceso de extracción.

Con el proceso substractivo se pueden conseguir composiciones en las que abundan líneas, grafismos y texturas de muy distintas características; también se pueden conseguir grandes zonas, espacios o fondos con las conocidas extracciones, que podrán contrastar asimismo con los elementos conseguidos.

Del mismo modo, cuando se emplea la plancha eléctrica se está procediendo a otro método de substracción; se trata de la extracción final o retinada de la cera del soporte. De esta acción surgen otro tipo de texturas de muy difícil definición, debido a que al poner el papel de periódico encima de la cera, y pasar a su vez por encima de éste la plancha caliente, si no se cambia dicho papel, continuamente, para conseguir una absorción más correcta, se produce una saturación de la cera que, al pasar una vez más la plancha, se van originando sobre la superficie del soporte todo un conglomerado de sensaciones texturales y grafistas complementando aún más el ya de por sí canchizo positivo que la obra posela en la primera extracción.

Si el soporte es un lienzo, especialmente aquel que tenga una cierta rugosidad, cuando se pasan los útiles correspondientes, produciendo raspados de la cera, ocurre que, entre los intersticios de la trama quedan restos de dicha cera, donde no actuará el color de la tinta, por lo que al hacer la extracción final aparece la estructura característica de dicha trama del tejido tratado. Cuanto más gruesos sean los hilos (de la trama y la urdimbre), mucho más acusado resultará el citado efecto.

Estos mismos resultados pueden darse con papeles de parecidas características texturales a los lienzos.

3) Reservas en procedimientos aditivos y substractivos. = El hecho de aplicar la cera sobre el soporte con el fin de resguardar la posterior acción que se efectúa con las tintas, significa que ya desde ese mismo momento se está realizando una reserva. La pregunta es, pues, la siguiente: ¿qué es lo que se reserva?, y la respuesta no puede ser otra que:

- Se reservan los grafismos, las texturas, los colores, las formas y otros muchos más elementos de composición que se encuentran ya impresos en el soporte correspondiente, fruto de impresiones precedentes. Si se han conseguido unos grafismos y texturas de gran interés, pero que no encajan en el contexto que en ese momento tiene la composición, entonces, se recurre a cubrir con cera todo aquello que interesa y después añadir la tinta pertinente, sobre todo, si es opaca, con el fin de borrar lo que sobra o lo que desencaja. Esta operación bien podría denominarse: "la aplicación de sucesivas monoim-

presiones con ceras en el mismo espacio".

Del mismo modo que es aplicada la tinta espesa, para con seguir tapan las partes que desentonaban con el resto de los lognos alcanzados, la tinta más diáfana puede ser también extendida sobre la superficie, siempre y cuando se considere - que con su presencia se produzcan fusiones que resulten positivas con el resto de los elementos que, si bien no armonizan totalmente con el resto de la composición; si lo hacen, cuando se les aplica una ligera veladura de color.

Con el procedimiento de reservas no sólo la tinta actúa= contundentemente para suplir o cegar zonas no deseadas, sino= que la cera cumple también misiones importantes; una de ellas es la de conseguir dar forma a la propia reserva, por lo que= es fácil advertir una composición en la que las formas representadas sean a su vez reservas en las que puedan existir toda la extensa gama de elementos de composición característi= cos de esta modalidad de impresión.

4) Modificación de ciertos resultados. Cuando todo el - proceso de monoimpresión con ceras y tintas de imprimir ha - concluido, entonces, se puede intervenir sobre tales resulta= dos de modo muy directo, siempre que determinadas composicio= nes así lo requieran. Todo consiste en impregnar un trapo con disolvente y, formando una muñequilla, se lleva sobre las zo= nas o partes que interesan de la superficie, efectuando frotamientos sobre los colores de las ceras que han quedado impre= sos. Como consecuencia de esto, aparecen las zonas frotadas - mucho más claras que las que no han sido intervenidas; pero - lo que más llama la atención, es ver cómo estos tipos de lo= gnos aportan sensaciones de volúmenes que contrastan con las= imágenes grafistas y planas, en su mayor parte, provenientes= de la aplicación de la tinta líquida ya impresa. Cabe decir - que las muñequillas que se hagan, han de guardar relación con la superficie a frotar; también es digno de reseñar que deter= minados resultados negativos de ceras y tintas, pueden cam= biar por completo sus semblantes, cuando se les opera de esta manera, llegándose incluso a conseguir composiciones de desta= cable importancia.

Con este procedimiento también se consiguen alcanzar - transparencias de gran resonancia y belleza, aunque en un - principio apareciesen los colores de la cera bastante opacos.

V.1.2. COMBINACION DE CERAS CON MONOIMPRESION CON AGUA

1) Empleo de ceras y monoimpresión con agua en una sola impresión. Como ya es fácil adivinar, lo primero que se hace= es aplicar la cera (muy líquida o espesa) con los instrumentos que se estimen (espátulas, brochas, pinceles, etc.) y del mo= do que se desee (produciendo trazos enérgicos, formas determi= nadas, creando espacios dentro de ciertas formas, etc); pero= sobre todo, teniendo en cuenta que se puede compendiar todo o parte de lo expuesto anteriormente en los puntos dedicados a= los procesos aditivos y substractivos; después se aplica la - técnica de monoimpresión con agua. Los resultados no pueden -



ser más sorprendentes; por un lado, aparecen las ya características marcas de la cera y los grafismos conseguidos, según la intención del trazo y el tipo de 'útil empleado; y por otro, la aparición de todos aquellos elementos grafistas ya clásicos en la monoimpresión con agua. Podría entenderse que, al existir composiciones repletas de grafismos, tanto de la cera, como de la tinta, darian origen a saturaciones indeseadas, pero esto no ocurre en estos casos, pues la marcada identidad tanto de los grafismos que se desprenden de la cera, como las tintas sobre el agua, no sólo se complementan, sino que también se necesitan y refuerzan los unos junto a los otros, dando al mismo tiempo un aspecto nuevo y atractivo.

Aquí, al igual que en los casos anteriores, existen dos maneras de aplicar la cera: tal cual y mezclada con pigmentos de colores.

En el primer caso, una vez se ha efectuado todo el proceso ya conocido, aparecerán en blanco o del color que tenga el soporte, las consabidas marcas de cera, entreteladas con las formas y grafismos propios de la monoimpresión con agua; el contraste, es pues, la tónica de toda la composición, máxime si los colores de las tintas disfrutaban de tonos muy oscuros, por lo que no es difícil advertir cómo grafismos y formas obtenidas mediante el procedimiento de extracción de la cera, se presentan con matices diversos, constituidos al mismo tiempo con los propios de la monoimpresión con agua.

Los pigmentos de colores en la cera le dan otro cariz especial a este tipo de resultados.



121

2) Empleo de ceras y monoimpresión con agua aplicada en varias capas Cuando la cera está ya puesta sobre el soporte (papel, lienzo), y es efectuada la monoimpresión con agua en repetidas ocasiones, se producen con toda justicia superposiciones de muy distinto signo.

Si las superposiciones se han repetido un par de veces, entonces, se podrán apreciar en cada capa las características propias de sus sugestivos grafismos y colores; estos últimos también aparecen mezclados entre sí, siempre que la capa de tinta que se encuentre sobre el agua sea bastante transparente.

Si por el contrario, se efectúan varias superposiciones con o sin el mismo color, las consecuencias van a ser muy distintas al caso anterior; en éstas, suele aparecer generalmente, siempre que los colores superpuestos también hayan sido transparentes, un fondo común caracterizado por tener un color determinado, fruto de la fusión de las distintas capas de colores, y en el que la característica intrínseca de la monoimpresión con agua se va considerablemente transformada, propendiendo más a semejarse a una superficie pintada con pincel o brocha, por ejemplo.

También, en este procedimiento se deben tener presente los efectos que se consiguen, cuando existen por medio de procesos de adición y sustracción.

3) Reservas en procedimientos de ceras con monoimpresión con agua. Sobre una superficie en la que se ha efectuado previamente una monoimpresión con agua y aplicación de cera después, a la que le sigue la aplicación de nuevo de otra monoimpresión con agua, el logro que se consigue es una reserva, en

la que la parte o espacio correspondiente a la cera aparece sembrado y matizado por los grafismos, puntos y formas peculiares de la primera monoimpresión con agua. Pero también, existe la posibilidad de efectuar varias reservas, con este mismo proceso, a modo de superposiciones.



122

V.1.3. COMBINACION DE TINTAS DE IMPRIMIR DILUIDAS Y MONOIMPRESIONES CON AGUA

Todo cuanto se ha dicho en subparágrafos anteriores tiene perfecto acoplamiento aquí. Teniendo en cuenta que se trata de procesos caracterizados por una sucesión de pasos a seguir, y nunca al unísono, se puede intervenir ordenada y cómo damente, siguiendo las pautas o deseos que, sobre determinada composición se tenga. Los resultados obtenidos con la fusión de ambos procedimientos están llamados a poseer toda una extensa gama de matices en diversos campos (color, forma, espacio, fondo, grafismo, textura, etc.)

Con este apartado, se abre, pues, una puerta a las infinitas posibilidades expresivas que tanto las ceras, como las tintas diluidas ofrecen aplicadas de forma directa sobre el soporte, o recurriendo a las conocidas técnicas de monoimpresión con agua.

V.1.4. ADICION DE OTRAS MATERIAS COLORANTES SOBRE RESULTADOS DE CERA Y TINTAS DE IMPRIMIR DILUIDAS

Cualquier resultado de los procedimientos ya descritos, por muy negativo que parezca, puede ser modificado y enfati-

zado, cambiando todo su aspecto, con el simple hecho de añadir las materias colorantes ya conocidas y empleadas en otras monoimpresiones, como son: las acuarelas líquidas, los rotuladores y la tinta china; especialmente las dos primeras, que caminan muy parejas en la obtención y transformación de colores en fondos, formas, e incluso grafismos muy finos. Lo mismo puede ocurrir con la tinta china, si se les agrega agua, aunque utilizada tal cual, puede servir para reforzar siluetas de formas o acompañar a determinados grafismos.



V.2. MONOIMPRESION Y TINTES DE COLOR RES SOLUBLES EN AGUA (El Batik)

Antes de hacer alusión a procedimiento alguno, es conveniente relacionar los tres elementos básicos que permiten conseguir monoimpresiones en las que el color está también presente. Estos son:

- La cera, que como se vió en el párrafo anterior (monoimpresión con ceras y tintas de imprimin) su presencia es vital y necesaria, algo que aquí igualmente se ratifica y, que mediante la acción del calor, se consigue licuar, para ser aplicada después sobre una superficie, cumpliendo también la función de reserva.

- El tinte, se presenta en forma de polvo de color de procedencia muy diversa; disuelto en agua permite impregnar y fijar los colores de manera estable en las fibras de los tejidos (39).

- El tejido, es el único tipo de soporte empleado en estos procedimientos donde el tinte líquido penetra sin ninguna traba de manera absoluta, viéndose después en toda su extensión la dimensión del color que ofrece (40).

A estos elementos citados habría que añadir otros, los útiles empleados.

Dispuesto todo -a grandes rasgos- se empieza generalmente por aplicar la cera (una vez licuada) sobre el tejido; cuando ha terminado toda esta operación, se procede a sumergir todo el tejido en el líquido colorante (el tinte). Habiendo pasado un cierto tiempo en dicho líquido, el tejido es sacado del recipiente y lavado con abundante agua, efectuando varios aclarados; después, es sacado y secado, para ser, por último, planchado, al tiempo que se le va extrayendo la cera de la forma ya conocida (mediante plancha eléctrica y papeles de periódicos).

Este procedimiento también es llamado "batik", que significa: escribir, dibujar; es una palabra cuyo origen viene de la isla de Java, en donde ya existía dicha técnica hace algunos siglos, que fue empezada a conocerse en Europa en las primeras décadas del siglo XVI por viajeros llegados de la isla. Era utilizada por los nativos javaneses, para ornamentar telas con las que se vestían; especialmente las mujeres.

Lo más característico de esta técnica son las grietas y cuarteos que se producen en la cera adherida al tejido, cuando éste es manipulado al arrugarlo para ser introducido en el recipiente que contiene el tinte. Cuando todo el proceso de tintado y extracción de la cera se ha concluido, dichas grietas, que han sido alcanzadas también por el tinte, se traducen en bellos, armónicos y misteriosos grafismos y líneas que envuelven y entretajan las respectivas formas y líneas de la composición creada, producidas por las reservas que en su momento ocupaban las ceras sobre la tela (41).

Hay que decir también que el batik puede conseguirse sobre el papel (42).

V.2.1. PROCEDIMIENTOS DE CERAS Y COLORES SOLUBLES EN AGUA

1) Aplicación de ceras incoloras sobre telas blancas. = Una vez escogida la tela y diluida la cera, el modo de poner ésta sobre la superficie del tejido puede ser:

a) Mediante goteo (43), para lo cual, por ejemplo, puede tomarse una vela encendida e inclinada con relación a la superficie a aplicar, donde caerán las correspondientes gotas, con las que se podrá crear al mismo tiempo una estructura completamente libre, o bien, según unos patrones o dibujos previos que se han señalado sobre dicha superficie.

Hay que decir, que dicho goteo se puede efectuar también con un recipiente de metal de aluminio o esmaltado, procurando verter la cera con cierto cuidado, salvo si se quiere que las formas que se produzcan por el goteo tengan una cierta extensión.

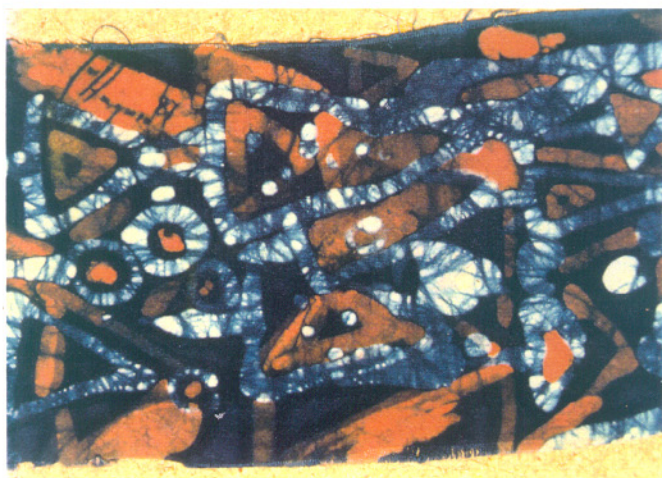
b) Mediante chorreado. En esta ocasión se puede utilizar también un recipiente vertiendo con mayor o menor cantidad un chorro de cera, con el que se pueden ir consiguiendo determinados grafismos o formas con líneas de diferentes grosores (según sea la cantidad del chorro). En este procedimiento influye sobremanera el movimiento de la mano con el recipiente en el momento de efectuar dicha acción.

c) Con pincel o brocha (44). Está demostrado, que tanto el pincel, como la brocha se adaptan muy bien al modo de aplicar la cera líquida especialmente si se desea dar un toque o sensación pictórica.

d) La utilización del "tjanting" (45), lleva implícito el deseo de conseguir dibujos y formas a línea de una manera plenamente específica. Este útil permite realizar líneas de muy variado grosor con una nitidez que no consiguen el pincel y la brocha.

Una de las condiciones que ha de tenerse en cuenta para el logro de dichas líneas es, que la tela esté convenientemente extendida sobre el bastidor u otra superficie, de tal modo, que no aparezcan arrugas de ninguna clase, pues, el tubo fino del tjanting, por donde ha de pasar la cera, no ha de encontrar ningún obstáculo en su trayectoria, que se han de forma continua y regular, si realmente se quiere una línea ininterrumpida y clara.

Otras maneras de aplicar la cera pueden ser mediante la utilización de útiles (palos, tornillos, tubos, etc.) que un tados en las mismas se llevan a modo de sello sobre la superficie de la tela, con lo que se podrán obtener formas y composiciones muy diversas (este método se puede entender aún mejor remitiéndose al subparágrafo 1.4.1., de donde se podrán extraer futuras consecuencias y poder ser aplicadas en este apartado).



2) El batik pintado. En esta ocasión se trata de combinar la técnica que corresponde al batik y los colores líquidos de forma un tanto pictórica; para lo cual, lo primero que hay que hacer es plantear el dibujo sobre el que se va a aplicar la cera, o, simplemente, excluir este paso si se desea algo más espontáneo. Después, la cera es aplicada con el método elegido (goteo, chorro, pincel, tjanting). Seguidamente, como si de la técnica a la acuarela se tratase, se toma un pincel impregnándolo con el color del tinte; éste se aplica por las zonas del tejido donde pueden ser utilizados varios colores, sin que necesariamente se mezclen entre sí, a consecuencia de que en determinadas formas las líneas o contornos de la cera así lo impiden.

En cuanto a los grafismos característicos del batik, en este caso se puede optar por dos caminos: uno, conseguir los mismos de la manera ya conocida, en esta ocasión provocando el craquelado antes de aplicar el color con el pincel; o de dejar las líneas o formas de la cera tal cual se van aplicando sobre el soporte, con lo que dará un aspecto un tanto frío y plano, tanto en las formas, como en los fondos de los colores.

3) Aplicaciones sucesivas de reservas, la mezcla de colores. Sin duda, este procedimiento es el que suscita más interés y del que surgen los trabajos más atractivos y completos de la técnica del batik. Se trata de efectuar varias aplicaciones de ceras de manera sucesiva, sumergiendo en cada ocasión la tela en distintos colores, con lo que se van obteniendo mezclas de una variada gama. Para conseguir que dichos colores tengan un efecto apropiado, es conveniente hacer una primera inmersión en el líquido que contiene el color más claro (amarillo, naranja claro, etc.); a medida que se van suce-

diendo las distintas sumersiones se van empleando progresivamente colores que van aumentando de tono. Todo este orden de colores se ve reflejado al aplicar la cera en cada color obtenido, por lo que con la misma, se consigue la reserva pendiente con la forma que se desee en cada caso. Todo lo que resulta de este proceso está cargado de inmensas posibilidades expresivas, donde se conjugan formas de colores y grafismos diversos, acompañados y contrastados por uno o varios fondos.



125

V.2.2. OTRAS ALTERNATIVAS DE LAS CERAS Y LOS TINTES DE TELAS

1) Aplicación de barnas pastel de colores (46). Con esta aplicación se consiguen líneas y trazos de muy variada significación, configurando asimismo composiciones tanto abstractas, como figurativas.

Como quiera que el trazado de dichas barnas se presta a conseguir formas muy definidas, es fácil entender y deducir toda la importancia expresiva que con esta acción se puede conseguir en composiciones donde se exigen unas pautas a seguir. Hecha esta primera intervención de las barnas, se procede a cubrir dichos trazos con la cera líquida. Se ve con total claridad, cuando, una vez se ha tintado la tela y extraído la cera, se aprecia una predominante presencia de los consabidos trazos de colores, rodeados de las formas que acusan las ceras; todos ellos enlazados por los típicos grafismos causados por el craquelado de la propia cera al ser manipulada e introducida en el líquido del tinte.

Se ha podido constatar, que cuando se han utilizado barnas pastel de colores fluorescentes, el contraste existente entre estos y los tonos de colores del tinte, generalmente apagados, han producido efectos, donde el complemento cromá-

tico era más que elocuente.

En este procedimiento se produce un efecto muy singular= de gran estética por el que los grafismos hechos con las ba= nnas se contraponen con los propios de la técnica del "batik"

2) Aplicación de barnas de ceras de colores. Al igual - que las barnas pastel, las de cera pueden ser aplicadas procu= nando poner después la cera encima de éstas con cierto cuida= do ya que al estar fundida puede producir fusiones entre las= distintas capas ya establecidas.

Igualmente se puede afirmar, que los colores que resul= tan de las barnas pastel aparecen más frescos, que los que = pertenecen a las barnas de cera. Sin embargo, con las barnas= de ceras de colores se pueden obtener efectos texturales mu= cho más amplios que los que se puedan conseguir con las ba= nnas pastel. Para lo cual se hacen los rubbings correspondien= tes (véanse subparágrafos 1.3.1., 1.3.2. y 1.3.3.) seguidos = de la aplicación de la cera encima de éstos, a los que presen= va del tinte; después aparecerán combinados con los consabi= dos grafismos del batik.



3) Aplicación de ceras sobre telas tintadas. Existen va= rios modos de teñir las telas antes de aplicar las ceras, co= mo son:

- Plegados; de los que existe un sinfín de maneras de ha= cer que la tela sea doblada. Si el doblez se hace en forma de pico, por ejemplo, aparecen después círculos concéntricos. El hecho de plegar, así como de las demás maneras que a continua= ción se relacionan, implica que se están efectuando determina= das reservas, en aquellas partes de la tela donde se efectua= una determinada obstrucción o presión de la misma, que supon=

da la posterior exención del colon, al no pòden llegar el tinte a dichas zonas.

- Anudados. Los nudos pueden hacerse siguiendo unas pautas en las que luego aparezcan caracteres simétricos; o bien, anudando de forma anárquica. Se pueden hacer nudos pequeños y grandes en una misma tela o dispuestos de forma sucesiva o progresiva en cuanto al tamaño de cada cual. Con este tipo de manipulaciones se pueden conseguir formas muy diversas repletas de grafismos muy variados y sugestivos. Asimismo, cuando se ha efectuado un primer baño en el tinte, el tejido puede ser secado, lavado con mucha agua, efectuando varios aclanados o después, cuando se han secado, se le pueden hacer nuevos nudos; y así repetir esta operación tantas veces, como colores se desee lleve la tela.

- Atados. Con este método, se debe entender que la tela puede ser previamente plegada, anudada, anebujada, enlazada, etc., a la que después se le ata con una o varias cuendas. Según sea el tipo de hilo o cuenda utilizado (fino, mediano, grueso) así se conseguirán efectos diversos de los que surgen formas compuestas por líneas rítmicamente dispuestas, máxime si existen varios colores.

- Cosidos. En este tipo de resultados, la característica más común en ellos, siempre que se utilice hilo fino es, la aparición de grafismos de extremada nitidez y definición, que envueltos con los colores de los sucesivos tintes, conforman composiciones de alto valor estético (47).

Pues bien, hasta aquí puede decirse que la primera fase de este procedimiento está de algún modo descrita.



Después se aplica la cera (goteado, chorroado, aplicación de pincel, tjanting...) sobre la tela tintada, se sumerge en el tinte, se saca, lava, y extrae la cera.

Lo verdaderamente nuevo aparecido en este proceso es, ver cómo las formas producidas por la cera (las reservas) están matizadas por otras formas y grafismos que son los que corresponden a todo ese mundo misterioso que surge de manipular el tejido de manera muy diversa, también aparece un fondo de color uniforme y más oscuro que se encarga de unificar y recontar todos los efectos conseguidos; dicho fondo es el que se deriva del último sumergimiento.

4) Aplicación de materias colorantes adicionales. Cuando ha concluido el proceso de aplicar la cera y tinter el tejido se puede hacer uso de otras materias colorantes que, aplicadas sobre dichas superficies, consiguen acentuar aún más su aspecto. Se ha podido comprobar, por ejemplo, que aplicando barras pastel sobre estos resultados, máxime, si son de colores fluorescentes, se produce un impacto visual considerable. Cualquier clase de colores que se apliquen sobre estos resultados, es conveniente que tengan una considerable transparencia, para no contrarrestar los efectos alcanzados por el "batic".



V.3. MONOIMPRESION CERAMICA

Desde su origen, el hombre ha sembrado su historia de innumerables ejemplos en los que el uso de objetos cerámicos le llevaba a deconarlos de maneras muy diversas; entre ellas, estaban las típicas incisiones que hacía sobre la superficie de la ancilla cruda, o creando esgrafiados; también utilizaba se llos como matriz incisa (dedos, maderas, metales, piedras u objetos) y con ellos hacía las pertinentes impresiones sobre la superficie apropiada, esencialmente de cera o barro.

Con la aplicación de la monoimpresión en el extenso mundo de la cerámica, se dan cita los más variados y significativos procedimientos de estampación, tratados anteriormente.

La diferencia en esta ocasión estriba en el calor; es decir, que todo cuanto sea hecho con el material cerámico, así como sus propiedades y condiciones se endurece, se consolida y perpetua.

Antes de efectuar un trabajo en cerámica se deben tener en cuenta los siguientes puntos:

1.- La clase de material cerámico a utilizar, como son:

a) El soporte o base; el más utilizado es la ARCILLA, - tierra plástica compuesta de alúmina, sílice y agua principalmente. Cuando está seca se le añade agua y se hace plástica, - elástica y fácil de modelar. Existen varias clases: gres, ancilla de alfarería, las de tipo "ball-clay", las refractarias el caolín, la bentonita y otras muchas más.

A su vez, la ancilla necesita de otros componentes como son: los DESGRASANTES cuya misión es la de conseguir que el exceso de plasticidad que pueden tener las ancillas, así como su secado lento y contracción al secarse, se palie de manera considerable. Ejemplos de desgrasantes son: el cuarzo y el cemento, que es una ancilla cocida que se pulveriza.

Los FUNDENTES son una determinada clase de desgrasantes, que se utilizan para producir la vitificación, estableciendo también una apropiada cohesión y plasticidad con la mezcla de las ancillas y desgrasantes; entre ellos se encuentra la cal y el talco.

b) El esmalte es una cubierta que consiste en una fina - capa de pasta cerámica, aplicada sobre el soporte, ya sea en crudo (sin que haya cocido la base) o sobre bizcocho (base cocida), con la intención de conseguir que dichas superficies - se conviertan en impenmeables para los líquidos y, también, - para que su aspecto físico ofrezca unas características estéticas de importante valor. Pueden ser: brillantes o mates; transparentes u opacos; en otras ocasiones se les suele añadir la mezcla de óxidos colorantes, proporcionándoles un tinte especial.

Para cada tipo de base o soporte existe una clase de esmalte que mejor se adapta a sus cualidades físicas, así como existe igualmente una variada tabla de grados de cocción en cada caso.

La mayor parte de los esmaltes, así como otras materias cerámicas, son fritados, que quiere decir, que se han obteni-

do en hornos donde se les ha sometido a una fusión, que es en fría rápidamente; esta operación puede ser repetida, pasando al final al molido y pulverizado de dichos materiales.

Existen básicamente dos grupos de esmaltes: los que contienen plomo, los cuales suelen dar elevados brillos, y los que no lo llevan, que consiguen una mayor opacidad.

c) Los colores cerámicos proceden de diferentes óxidos y sales de metal que, calcinados a altas temperaturas, aparecen colores mucho más estables, capaces de aguantar una cocción de tiempo prolongado y temperaturas elevadas y que son completamente distintos a la base de donde proceden. Estos pigmentos pueden ponerse sobre la cubierta o superficie del esmalte con el que se funden en la cocción (colores sobre cubierta), o ser puestos directamente sobre el bizcocho al que se añade después el esmalte (colores bajo cubierta), el cual ha de ser transparente.

Existen a su vez dos grupos de colores óxidos: los de alta temperatura (de 900° a 1300°) y los de baja temperatura (de 500° a 700°).

Asimismo, ofrecen la ventaja de poder ser mezclados entre sí, con lo que se obtienen gamas de colores muy extensas.

20.- La temperatura de cocción, por lo que cada tipo de materia cerámica responde de manera diferente. Por tanto, temperatura, soporte, cubierta y color, deben guardar una estrecha relación, para la obtención de resultados positivos.

Aparte de estos, existen otros factores (medios ambientales, características del horno, etc.) que condicionan directamente el resultado final.

En suma, todo este tipo de elementos confluyen en la consecución de resultados en los que el aspecto vítreo, acompañado por la rigidez, solidez y volumen, unidos por una amplia gama de texturas, igualmente consistentes, permiten dar una nueva y marcada sensación de bellos efectos a todas aquellas técnicas de monoimpresión que el color ha fijado.

V.3.1. TECNICAS DE MONOIMPRESION CERAMICA

Son técnicas ya tratadas en otras modalidades de monoimpresión, que en esta ocasión adquieren un peculiar cariz. Llama la atención ver cómo un efecto de impresión con agua, por ejemplo, propio de superficies de papel, es perfectamente coherente y hasta más acentuado, cuando aparece vitrificado sobre la superficie de una baldosa o azulejo, o, sobre la forma en volumen de una pieza o escultura en cerámica, incluso, en cada tipo de superficie adquiere un protagonismo muy distinto.

Es importante tener en cuenta, que en cualquier consecuencia cerámico-plástica, el factor temperatura es lo suficientemente concluyente, como para alterar la superficie esmaltada. Lo que para muchos (a causa de dicha temperatura) puede ser un defecto, al no cumplirse unos factores establecidos en la cocción, para otros resulta algo más que atractivo y decisivo para dar un aspecto original a ciertos acabados.

Así pues, mencionaré algunos casos:

- El cuanteo, caracterizado por la aparición de finas -
rajaduras en la superficie de vidrio, se debe a que el esmalte tiene un coeficiente de dilatación más alto con respecto al coeficiente del bizcocho. Aplicados sobre el cuanteo ciertos pigmentos óxidos, se consigue dar una apariencia antigua a la obra.

- El saltado del esmalte es todo lo contrario al cuanteo, producido cuando el coeficiente de dilatación del esmalte es muy bajo, respecto al bizcocho. Se consiguen cientos - desconchones que dejan ver el color del soporte, lo cual no deja de ser un contraste interesante entre el esmalte y la base.

- Áreas sin esmalte, producidas por la presencia de grasa sobre el mismo.

- Escumido del esmalte viene dado cuando éste se aplica en exceso ya sea porque esté más fluido, o porque se haya aplicado mucha temperatura de vitrificación.

- Las pompas sobre el esmalte son producidas cuando hay un exceso del mismo sobre el soporte y se ha sometido a temperaturas elevadas. Con estos efectos se consiguen texturas de un gran atractivo.

- El pinchado se caracteriza por tener pequeños poros en la superficie que está vitrificada. Esto se debe, entre otras causas, a que el bizcocho se ha cocido en exceso o -- cuando se utilizan esmaltes muy viscosos.

Estas consecuencias, combinadas entre sí o con otras de índole parecida así como los colores que se apliquen, pueden crear todo un conjunto de sensaciones de muy alta estima.



Atendiendo a ciertos resultados cerámicos en los que se han aplicado diferentes modalidades de monoimpresión cabe mencionar a:

1) Las impresiones en las que está presente la presión, recurriéndose a soportes esmaltados (azulejos) ya conocidos, con el fin de que no haya desprendimiento o resquebrajamiento alguno por parte del esmalte; con estas condiciones se adquiere una mayor libertad de movimiento y acción. El acto final a todo proceso de impresión con presión consistirá en una nueva cocción para fundir los colores del esmalte.

Si se trata de comparar estos resultados con los monotipos hechos con tintas de imprimir, hay que decir que prácticamente son parecidos, salvo el aspecto vítreo de la superficie impresa.

La clase de colores llamados "vitrificables" son los que mejor se adaptan a estos fines que, al ser aglutinados con grasas o aceites, mezclan entre sí con absoluta facilidad, aparte de poseer una gran viveza y fidelidad, sin que por ello tengan que sufrir considerables cambios cromáticos, una vez han sido cocidos.

En la monotipia senigráfica, el uso de pantallas que contienen tanto imágenes fotográficas, como las que se han hecho directa y manualmente, la sensación vítreo-petrea-textural (brillante, mate, rugosa, lisa, áspera, etc.) de la superficie cerámica da aún más énfasis a todos y cada uno de los procedimientos apuntados en el subparágrafo I.1.12., de donde divergen efectos de una elevadísima calidad plástica.

También ciertas clases de monoimpresiones de distintas materias, tratadas directamente sobre el soporte, como los sellos, llevan a buen término un sinnúmero de efectos y sensaciones similares a los ya tratados en el I.4.1.

En las piezas u objetos en volumen es donde realmente la presencia de formas de sellos adquieren otro significado al que tenían, cuando se aplicaban en su momento sobre el papel, cumpliendo básicamente dos funciones: la de decorar la pieza; y la de crear composiciones de completa independencia, sugiriendo apreciaciones diversas. En este sentido, cabe formularse que la decoración puede estar sujeta a la forma de la pieza, o, dicho volumen servir de pretexto para que determinados planteamientos de imágenes tengan mayor resonancia y vistosidad.

Al igual que el sello el rodillo impregnado de color cerámico con grasa cumple una importante labor ornamental y de composición, tanto sobre superficies esmaltadas planas, como curvas. (V.1.4.2.)

2) Monoimpresiones con agua en cerámica. Todo volumen o superficie curva se adapta a la impresión que sobre el agua se haga, los pigmentos óxidos fritados, que han de ser primeramente mezclados con grasa, se diluyen después en disolvente para ser esparcidos sobre el agua (V.1.1.2.)

En esta ocasión, la superficie que mejor absorbe el color es la que posee, el esmalte en crudo; ahora bien, en el momento de la impresión se ha de poner extremo cuidado en que la fina capa de esmalte no se desprenda al contacto con el agua, lo cual es bastante frecuente, teniendo en cuenta la po-

ca cohesión existente antes de la cocción entre bizcocho y esmalte.

En los resultados producidos es grato observar el bello efecto producido, en el que cientos retazos de imágenes obtenidas con esta técnica se conjugan armoniosamente con el resto del color del fondo del esmalte.

Igualmente, en una superficie cocida (ancilla) sin esmalte pueden efectuarse el mismo tipo de impresiones; después, tal superficie es sumergida en un baño de esmalte transparente, para pasar a una nueva cocción. En estos casos los colores aparecen cubiertos por una capa cristalina diáfana, dando aún más misterio al objeto o pieza donde se representan.

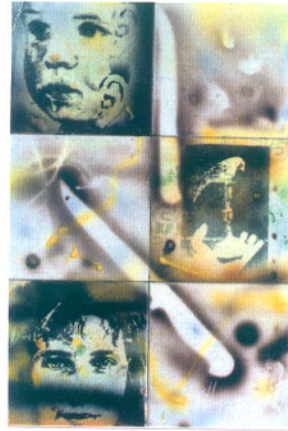


130

3) Monoimpresión con aire en cerámica. Con la intervención de pistolas y aerógrafos, reuniendo asimismo a toda una extensa gama de plantillas, materias y objetos diversos que se sitúan sobre el esmalte, se consigue llegar a cotas tan altas como en su momento (capítulo IV) se alcanzaron sobre superficies de papel.

Así pues, son las plantillas situadas o adaptadas a determinado tipo de superficies cerámicas sobre las que se espolvorean los óxidos colorantes, los cuales han de estar finamente molidos, para que dichos útiles no se obstruyan, se consiguen composiciones de gran sutileza con la calidad de la superficie cerámica que atrae tanto a la vista, como al tacto.

Lo realmente curioso en este apartado es ver cómo determinados efectos (craquelado, pompas, pinchados, etc.) producidos por circunstancias de cocción ya citadas, rompen con la ortodoxia de ver un pulverizado uniforme y vaporoso.



4) Técnica de los lápices grasos. Es ésta la única técnica que no está recogida en capítulos anteriores, la cual consiste en efectuar la composición pertinente con lápices grasos, (tanto si son del mercado, como si se fabrican de manera doméstica con sebos o manteca de cerdo) sobre la superficie -- (curva o plana) del esmalte ya cocido. Después, se aplican los colores óxidos de alta temperatura diluidos en agua, de tal modo, que se puede optar por cubrir toda la superficie -- donde se hallan los trazos de los lápices, o seguir las pautas de los marcados por los mismos en cuanto a espacios a rellenar de colores diversos; en cualquier caso, una vez hecha la cocción, aparecen los colores y sus espacios divididos por líneas nítidas de color blanco (las que correspondían a los lápices). También puede entenderse, que la aplicación de dichas líneas son susceptibles de ser extendidas, creando formas más amplias, si se les aplica un disolvente.

A esta consecuencia de tales lápices se le puede atribuir igualmente el calificativo de reserva.

Aunque no se haya escrito en el transcurso de este subparágrafo, se debe entender que todos los resultados obtenidos, sea cual sea su procedimiento, son susceptibles de ser transformados, lo cual, implica hacer la cocción correspondiente -- en cada modificación, con lo que las posibilidades expresivas se amplían aún mucho más, abriéndose una gran puerta para futuros planteamientos.



C O N C L U S I O N E S

CONCLUSIONES METODOLOGICAS

Los diferentes resultados obtenidos en cada modalidad de monoimpresión, con sus elementos de composición (grafismos, - texturas, planos, colonas, espacios, volúmenes, luces, movimientos, tensiones entre elementos de diferente índole, ritmos, equilibrios, y otros muchos más, así como la mezcla de estos entre sí), han respondido más al estímulo que cada técnica ofrece, que al hecho de querer servirse de ellas, como mero pretexto sistemático de ideas preestablecidas; consiguiéndose así dignificar y dar más coherencia a la idea de monoimpresión.

Así pues, a modo de compendio, la metodología empleada ha generado:

- La potenciación de la libertad creadora.

- Fuerza y seguridad para futuras intervenciones, con la experiencia adquirida mediante la experimentación frecuente en las diversas técnicas.

- Rapidez en el ritmo de trabajo, ampliándose la producción artística positiva y considerablemente.

- Transforman y enfatizan resultados plásticos originales, partiendo de la versatilidad que muchas de las técnicas han ofrecido, así como el uso diverso de los múltiples útiles empleados.

- En suma, con la metodología se ha conseguido formar un nuevo concepto de expresión con verdadero peso y valor dentro del mundo de las artes plásticas.

CONSECUENCIAS SURGIDAS DE LA MONOIMPRESION CON PRESION

- Efectos y sensaciones propias de otras técnicas y procedimientos artísticos, (como es el caso de las apariencias con relación a la pintura al óleo en general, el dibujo a lápiz o técnica de la acuarela).

- Obtención de efectos y composiciones múltiples con el uso de un solo útil, (como ocurre cuando se imprime con un sello, cuya naturaleza es diversa)

- Nuevos y desconocidos procesos de impresión con el uso de materiales signáficos, a los que se les han destinado misiones varias.

- Aparición de efectos de transparencias, grafismos, texturas, amplia gama de colores, transformación de imágenes y otros muchos más matices, en función de las distintas clases y densidades de las materias colorantes empleadas, así como el grado de presión ejercido en las impresiones.

- Consecución de imágenes de prensa, combinadas e integradas en efectos puramente artísticos, conseguidos mediante la adición de colores transparentes.

- Efectos de impresión peculiares y pronunciados al alterar las superficies de los soportes donde se imprime; o al aplicar sobre estos elementos varios.

- Proyecciones de nuevos conceptos de expresión y composición con el uso de impresiones sobre superficies en relieve mediante frotamiento.

- Complementación entre procesos de impresión dispares al ser combinados entre sí.

RESULTADOS CONSEGUIDOS EN LA MONOIMPRESION CON AGUA

- Aportación de un nuevo concepto y manera de imprimir -
al ser absorbido el color por el soporte sin efectuar presión.

- Obtención de formas nuevas de marcada definición, y vi-
sualización de las trayectorias creadas por el agua, cuando
es movida, generándose concentraciones y dispersiones multidi-
reccionales de colores.

- Imágenes recontadas, expresivas y nuevas, por el uso -
de plantillas y elementos susceptibles de mantenerse sujetos
sobre el agua, conjuntamente con la composición de colores.

- Matices texturales aplicando superposiciones de monoim-
presiones con agua entre sí.

- Cariz original, sugestivo y complementario al combinar
esta modalidad de impresión con las demás clases de monoimpresión.

DEDUCCIONES HABIDAS EN LA MONOIMPRESION CON LUZ

- Distorsiones y anamorfosis de formas al alteran las distintas proyecciones de luz, así como la imagen proyectante del negativo sobre el positivo.

- Manejo de la imagen, tomando como punto de partida su ampliación, reducción, mezclas entre imágenes, superposiciones lumínicas, etc.

- Múltiples aspectos gráfico-formales al situar sobre el papel de positivo objetos y elementos diversos; o la apari-
ción de nuevas imágenes, al proyectar negativos de irregula-
res y sugerentes contenidos (como pequeños elementos adheri-
dos y formas hechas directamente sobre sus superficies, combi-
nados a su vez con imágenes captadas por la cámara).

- Obtención de grandes contrastes entre imágenes, al --
unir materias de dibujo y pintura con elementos sensibles a --
la luz, especialmente cuando se trabaja sobre papel fotográfi-
co.

- Consecución de efectos especiales y manipulación en el
campo de la fotocopia, modificándose los métodos tradiciona-
les de impresión.

RESULTADOS OBTENIDOS EN LA MONOIMPRESION CON AIRE

- Calidades plásticas a través de la clase de punta aplicado en los diversos pulverizados de colores, según el tipo y características del material empleado.

- Creación de extensa gama de formas sugestivas al interponer tanto pantallas emulsionadas de senigrafía (imágenes fotográficas), como elementos, objetos varios, o plantillas hechas manualmente (imágenes figurativas o abstractas), ante la presencia del color pulverizado.

- Transparencias etéreas y opacidades uniformes, cargadas de una gran sutileza al efectuarse el pulverizado con acuarelas líquidas.

- Efectos de volumen muy pronunciados, mediante los gradados de tonos de colores pulverizados con extrema finura.

- Efectos de marcadas texturas al inclinar el chorro de aire y proyectarlo sobre superficies de soportes irregulares.

CONCLUSIONES NACIDAS DE LA MONOIMPRESION CON CALOR

- Obtención de elementos de composición con procesos aditivos, substractivos de reservas y superposiciones, al apli-
cación de ceras y tintas de imprimir diluidas.

- El repudio de la grasa de las tintas, las ceras y el
agua entre sí, han producido una complementación total en los
diferentes resultados.

- Nuevos contenidos de composición de relevante signifi-
cación expresiva con la aplicación de tintes de colores solu-
bles en agua, junto con la manipulación de la cera sobre teji-
dos (batik).

- Fusión y complemento entre materias colorantes deseme-
jantes, barnas de óleo, barnas pastel y ceras de colores en
soportes varios.

- Sobre elementos cerámicos, y su consolidación definiti-
va mediante la presencia del calor a altas temperaturas.

Hasta aquí, el camino andado y sus consecuencias más in-
mediatas se entienden y se aplican a un nivel personal y ar-
tístico, de donde la experiencia alcanzada permite ser un nue-
vo acicate, para futuras investigaciones, o, simplemente, pa-
ra llevar a cabo y ampliar lo ya descubierto. Es una satisfac-
ción que se siente cara adentro; pero este sentimiento, no es-
tá aún completo, al entender que absolutamente todos los capí-
tulos desarrollados en este escrito, tienen plena viabilidad
y cabida en otros campos del Saber, El Arte y La Ciencia. Pa-
ra no entrar en la utopía, dado el carácter experimental que
esta tesis tiene, sus consecuencias pueden proyectarse a:

LAS BELLAS ARTES en general, donde principalmente la Pin-
tura, puede nutrirse de gran parte, por no decir de todos los
hallazgos alcanzados, ya que muchos de los procedimientos de
impresión tratados; no en vano, guardan una estrecha relación
con ésta; lo mismo ocurre con el Grabado y, en menor medida,
está la Escultura.

EL DISEÑO, tal como está concebido en la actualidad, necesita de otras muchas fuentes que le suministren y aporten, tanto ideas, como formas nuevas; algunas pueden venir perfectamente del mundo de la monoimpresión en general. Sea cual sea el proceso seguido, se puede comprobar que encaja en el mundo de la Moda y el Diseño Gráfico, haciéndose extensivo igualmente a la Publicidad.

LA INDUSTRIA; que encuentra su más directa ventiente en La Cerámica, en la que la monoimpresión puede servir de base en la decoración de objetos que han de producirse en serie, por medios mecánicos.

En el terreno de la INFORMATICA, la monoimpresión puede aportar todo tipo de elementos de composición, susceptibles de ser tenidos en cuenta, para futuros programas, pudiendo ser de especial utilidad para la Infografía, que se sustenta de todo tipo de 'Líneas'; o la Infoarquitectura, que utiliza frecuentemente texturas de elementos diversos, para ser aplicados a efectos especiales de superficies.

Los casos aquí citados son tan sólo la punta de un iceberg llamado MONOIMPRESION, el cual está cargado de infinidad de posibilidades gráficas, plásticas y expresivas, que conducen a aportaciones sumamente interesantes, sugerentes y creadoras.

N O T A S

B I B L I O G R A F I C A S

1. Fernand DE LABORDERIE y Jean BOISSEAY, Ante y técnica de la Impresión, Editorial Acribia, Zaragoza, 1966, p.p. 181-185.
2. Fritz EICHEMBERG, The Art of the Print, Harry N. Abrams, Inc; Publishers, New York, 1976, p.p. 513-520.
3. Los efectos que pueden conseguirse con la espátula están muy próximos a los que se consiguen en una pintura al óleo.
4. La aplicación de los dedos como útil de este procedimiento (dada sus amplias movibilidades), trae consigo todo un conglomerado de efectos en los que la designación del volumen se hace más patente.
5. Asimismo, si se aplican los rotuladores sobre la plancha que está humedecida ligeramente, se irán consiguiendo líneas o formas que se van extendiendo a medida que el color es aplicado.
6. En este punto pueden ser utilizados materiales muy diversos para aplicar las tintas cuya relación se haría interminable, pudiéndose conseguir efectos distintos (grafismos, texturas, etc.) en cada caso.
7. El artista grabador S.W. HAYTER desarrolló estos procedimientos que llevan su nombre con absoluta maestría. Existen varios libros escritos por este mismo autor: About Print, Londres, 1962; New Ways of Gravure, 2ª ed.; Oxford University Press, Londres y Nueva York, 1966. También se han publicado revistas y enciclopedias que tratan el mundo del grabado, donde su técnica aparece explicada como: "Grabado", Taller de las Artes, volumen 13, Ediciones Iberoamericanas Quorum, Madrid, 1986, p.p. 107-110.
8. Los resultados producidos en esta técnica tienen un acusado paralelismo con las pinturas de J. Pollock y las de Manuel Millares.

9. Fernand DE LABORDERIE y Jean BOISSEAU, op. cit., p.p. 146 - 167.
10. Fernand DE LABORDERIE y Jean BOISSEAU, op. cit., p.p. 188-212.
11. Max DOERNER, Los materiales de pintura y su empleo en el arte, Réventé, S.A., Barcelona, 1973, p.p. 39, 439.
12. Es evidente analizar la cantidad de disolvente que hay en la brocha o pincel, pues, si es poca, habrá que presionar, sobre el papel a medida que se quiera obtener un determinado trazo, por lo que en este caso se condiciona más la velocidad de movimiento; por otro lado, se consiguen trazos que contienen grafismos mucho más nítidos.
13. Las barras de colores al óleo ofrecen parecidas consecuencias, como las que se originan con las ceras.
14. Al menos es lo que debió pensar en su momento Max Ernst en muchos de sus cuadros en los que apoyándose en esta técnica consigue crear mundos misteriosos con un elevado carácter surrealista.
15. Ernst ROTTGER y Dieter KLANTÉ en colaboración con Friedrich SALZMANN, El plano, París, Ed. Bouset, 1972, p.p. 28-29.
16. "Tecnifoto, enciclopedia de la fotografía", Nueva Lente, - fascículo nº 1, Madrid, 1977.
17. "Tecnifoto, enciclopedia de la fotografía", Nueva Lente, - fascículo nº 8, Madrid, 1977.
18. John HEDGECOE, Manual de Técnica fotográfica, 3ª ed. H. Blume, Madrid, 1980, p.p. 46-63.

19. John HEDGECOE, *op. cit.* p. 246.
20. José Ramón ALCALA MELLADO, Copy-Art, la fotocopia como soporte expresivo, Diputación Provincial, Alicante, 1986, - p.p. 166-169.
21. José Ramón ALCALA MELLADO, *op. cit.*, p.p. 149-159.
22. José Ramón ALCALA MELLADO, *op. cit.*, p.p. 159-160.
23. José Ramón ALCALA MELLADO, *op. cit.*, p.p. 161.
24. Cecil MISSTEAR y Helen SCOTT-HARMAN, Aerografía Avanzada, H.Blume, Madrid, 1986, p.p. 72-73.
Graham DUCKETT, Aerografía Creativa, H.Blume, Madrid, - 1987, p.p. 10-12.
Maunice DEGAN, "El aerógrafo", Tecni-Ante, nº 1, Madrid, - 1987, p.p. 22-31.
25. Cecil MISSTEAR y Helen SCOTT-HARMAN, *op. cit.*, p.p. 73-74
Graham DUCKETT, *op. cit.*, p. 13.
Maunice DEGAN, *op. cit.*, p.p. 31,32.
26. SCHAUB, La acuarela, Ceac, Barcelona, 1988, p.p., 48,49.
27. Cecil MISSTEAR, Helen SCOTT-HARMAN, *op. cit.*, p.p. 94-97.
Graham DUCKETT, *op. cit.*, p.p. 28,29.
Maunice DEGAN, "Técnicas de enmascado", Tecni-Ante, nº-2, Madrid, 1987, p.p. 45-53.
28. E. ROTTGER y otros, *op. cit.*, p.p. 92-95.
Hela SCHON, Dibujo con colores pulverizados, Ceac, Barcelona, 1989, p.p. 15-38.

29. E. ROTTGER y otros, *op. cit.*, p. 95.
30. J. DE S-AGARO, Senigrafía Anttstica, 8ª ed., Leda, Bance-
lona, 1987, p.p. 13-17.
Thomas WORK, Crear y Realizar Senigrafia y Pochoir, Leda,
Barcelona, 1986, p.p. 15-20.
31. J. DE S-AGARO, *op. cit.*, p.p. 25-38.
32. Albert KOSLOFF, Impresión Senignáfica, The Sings of the -
Thimes Publishing Co., Cincinnati, Ohio, USA, 1973, p.p.-
116-124 y 223-229.
33. E. ROTTGER y otros, *op. cit.*, p.p. 96,97.
34. Max DOERNER, *loc. cit.*, p.p. 132-135.
Ennesto MUHLING, Batik, Kapelus, Buenos Aires, 1971, p.p
14,15.
35. Max DOERNER, *loc. cit.* p.p. 268-269.
36. E. MUHLING, *loc.cit.*, p.p. 16,18.
37. Max DOERNER, *op. cit.*, p.p. 268-269.
38. E. MUHLING, *loc. cit.*, p.p. 18-24.
Unsula DUBEL, Batik, dibujos sobre tela, Ceac Barcelona,-
1987, p.p. 17, 53-57.
39. R. HARTUNG, Colonos y tejidos, Bounet, París, 1970
Elizabeth HOLDER y otros autores, Manualidades con mate-
riales textiles, Ceac, Barcelona, 1980, p.p. 75-77.
40. E. MUHLING, *loc. cit.*, p.p. 4-6.
Rolf HARTUNG, *loc. cit.*, p. 5.
Unsula DUBEL, *loc. cit.*, 9-11.

41. E. MUHLING, *loc. cit.*, p.p. 1-3 y 32-36.
 E. HOLDER y otros autores, *loc. cit.*, p.p. 87-89.
 U. DUBEL, *loc. cit.* p.p. 7,8.

42. Rita DAVIES y otros autores, Pintar y dibujar, Ceac, Barcelona, 1984, p.p. 84,85.
 Lothar KAMPMANN, Tintas, Bouret, Paris, 1970, p.p. 27,28

43. U. DUBEL, *loc. cit.*, p.p. 25-29.
 R. HARTUNG, *loc. cit.*, p.p. 40-55.

44. R. HARTUNG, *loc. cit.*, p.p. 76-90.
 U. DUBEL, *loc. cit.*, p.p. 47-51.

45. R. HARTUNG, *loc. cit.*, p.p. 93-96.
 U. DUBEL, *loc. cit.*, p.p. 53-58.

46. SOLZMANN, La Pintura al pastel, Ceac, Barcelona, 1988.
 F. TEN HOLT, S. SMITH (directores de la edición), Manual del Artista, H. Blume, Madrid, 1982, p.p. 93-100.

47. Anne MAILLE, Teñido decorativo de telas, Kapelus, Buenos Aires, 1971.
 R. HARTUNG, *loc. cit.*, p.p. 20-39.
 E. HOLDER y otros autores, *loc. cit.*, p.p. 74-85.

R E L A C I O N

D E

I L U S T R A C I O N E S

1. Impresión de bannas de colores solubles en agua.
2. Impresión de notuladones de colores solubles en agua.
3. Impresión de notuladones de colores solubles en agua sobre papel couché.
4. Combinación de bannas solubles en agua con tintas y óleos
5. Procedimiento aditivo de tintas de imprimin sobre papel - texturado.
6. Substracción parcial de colores de tinta.
7. Método aditivo y substractivo con tintas de imprimin de - la misma densidad.
8. Procesos aditivos y substractivos con diversas densidades.
9. Impresión de materias de diversa naturaleza con tintas de densidades diversas.
10. Grafismos, texturas y formas obtenidas con impresiones de material plástico.
11. Superposiciones de materias y elementos diversos entre sí sobre un fondo de colores de tinta
12. Método de viscosidades. Aplicación de varios rodillos con tintas de varios colores.
13. Efectos múltiples conseguidos con diversas densidades de tinta y aceite,
14. Collage con varios elementos de distinta naturaleza.
15. Efectos de reservas conseguidos con plantillas de papel.
16. Reservas efectuadas sobre impresiones hechas con el procedimiento de viscosidades.
17. Obtención de formas múltiples situando la pantalla de manera repetida sobre la misma plancha.
18. Formas y grafismos conseguidos por la acción de los polvos de talco bajo la pantalla.
19. Efectos conseguidos al haber aplicado la tinta de senigna fla con brocha y pincel directamente sobre la pantalla.

20. Procedimiento de "Drip and Spatten" (goteo y salpicadura)
21. Aplicación de barnas de cera directamente sobre la pantalla creando dibujos.
22. "Frrottage" con barnas de óleo y cera sobre la superficie de la pantalla de serigrafía.
23. Superposiciones de imágenes serigráficas entre sí.
24. Reservas conseguidas con la aplicación de bloqueadores líquidos en la pantalla.
25. Composición obtenida mediante movimientos y direcciones irregulares de la rasqueta.
26. Impresión serigráfica sobre un collage.
27. Coloración de estampas de grabado calcográfico.
28. Imágenes conseguidas mediante el procedimiento manual de offset.
29. Superposiciones de imágenes de offset.
30. Reservas de offset con plantillas de letras.
31. Composición obtenida mediante la aplicación de las imágenes de la pantalla sobre la plancha.
32. Composición de varias superposiciones de pantallas de se rigrafía sobre la plancha que se transfiere.
33. Composición de varias imágenes de prensa, utilizando el disolvente de modo regular.
34. Transfer de imágenes de prensa sobre papel al que previamente se le han hecho incisiones.
35. Transfer de imágenes de prensa con distintas intensidades de presión y aplicación del disolvente irregularmente.
36. Composición fraccionada de una imagen de prensa.
37. Reservas hechas con plantillas de papel sobre imágenes de prensa.

38. Combinación de *transfers* de *offset* y *serigrafía*.
39. Formas creadas con *transfers* de imágenes de prensa, *plumillas* y *tinta china*.
40. Composición efectuada con *transfers* de imágenes de prensa, *acuanelas* y *rotulaciones* de colores.
41. Dibujos de *rubbings* hechos con varios elementos (*tramas*, *encajes*, etc.).
42. *Rubbings* efectuados con *plantillas* y *barras* de *cera* sobre *superficie* *texturada*.
43. Efectos *substractivos* de *rubbings* conseguidos con *cuchillas* sobre *superficies* *varias*.
44. *Superposiciones* de *rubbings* hechos con *ceras* y *plantillas* de *plástico* compuestas por *formas geométricas*.
45. *Superposiciones* de *rubbings* hechas con *ceras* sobre *superficies* de *planchas* de *grabado calcográfico*.
46. Composiciones de *rubbings* con métodos *aditivos* y *substractivos*.
47. *Rubbings* sobre *papel encolado* de *varios colores*.
48. *Rubbing* con *rodillos entintados* sobre *estructuras* y *superficies* de *elementos varios*.
49. *Rubbings* hechos con *plantillas* y *elementos varios*.
50. *Superposiciones* de *rubbings* realizados con *rodillos entintados* sobre *superficies* *varias*.
51. Composiciones efectuadas con *rodillos entintados* sobre *superficies heterogéneas*, efectuando, asimismo, *superposiciones* de *imágenes*.
52. Composición hecha con *sellos* de *distinta naturaleza*.
53. Composición hecha con *sellos* de *goma* y *tintas grasas* de *imprimir*.
54. Composiciones con *sellos* de *goma*, *madera* y *metal* *impregnados* de *tinta china*.

55. Texturas conseguidas con sellos de goma, cuyas superficies han sido contadas de modo irregular, y tintas de imprimir.
56. Obtención de formas con las diferentes disposiciones de un mismo sello.
- 57., Impresiones con un solo sello (de goma), al tiempo que se le ha ido rodando y cambiando de posición, imprimiéndose así sus diferentes caras.
58. Impresiones hechas con un mismo sello (espátula) de forma ordenada y efectuando superposiciones para crear una composición determinada.
59. Superposiciones de diversas clases de sellos con aplicaciones de tintas de imprimir de densidad variada.
60. Creación de formas determinadas (máscaras) con las superposiciones de un mismo sello. Sellos mezclados con impresiones de monotipos.
61. Formas creadas por los distintos movimientos y direcciones aplicados a un mismo rodillo.
62. Grafismos, texturas y formas obtenidas mediante el rulado de rodillos de maneras muy diversas que llevan adheridas plantillas de cantulina en sus superficies.
63. Forma creada por los distintos movimientos de un rodillo que tiene hendiduras en su superficie.
64. Impresión de rodillo sobre papel arrugado, bajo el que se han situado plantillas de plástico.
65. Formas simétricas realizadas doblando el papel al que se le ha aplicado color de témpera.
66. Aplicación con brocha cargada de color de témpera, y posterior doblado del papel, para obtener las formas simétricas.

67. Aplicación de líneas con plumillas y tinta china alrededor de las formas surgidas por medio de impresiones con colonos de ténpera.
68. Grafismos y formas simétricas conseguidas al utilizar cuerdas impregnadas de tinta de imprimir.
69. Composición conseguida mediante la absorción de la tinta de imprimir por el papel.
70. Paisaje obtenido mediante el proceso de monoimpresión con agua.
71. Composición abstracta creada por varias aplicaciones de monoimpresión con agua.
72. Forma creada con aplicaciones de colonos mediante gotas, salpicaduras y chorreados.
73. Obtención de varias formas que crean una composición en la que se aprecian los diferentes movimientos producidos en el agua.
74. Impresión de los diferentes movimientos y direcciones del agua, formando a su vez una composición determinada (paisaje).
75. Superposiciones entre monoimpresiones con agua con colonos diferentes.
76. Creación de formas mediante la fusión entre colonos y grafismos, tanto transparente, como opacos.
77. Composición efectuada con tintas metalizadas sobre fondo de lienzo negro.
78. Composición en la que se aprecian varias superposiciones sobre un fondo ya impreso.
79. Imágenes conseguidas con plantillas positivas de papel sobre la superficie del colón situado a su vez sobre el agua.
80. Imágenes de plantillas sobre las que se han efectuado otras monoimpresiones con agua de colonos muy tenues.
81. Superposición de imágenes de monotipos sobre monoimpre -

sión con agua.

82. Exposición múltiple producida por la cámara mediante un mecanismo automático.
83. Efectos conseguidos con un gran angular (ojo de pez).
84. Situación del papel de positivo en posición vertical en el momento de la exposición.
85. Proyección de distintos negativos sobre el mismo papel de positivo.
86. Superposición de una tñama (fotocopia sobre acetato) sobre el papel de positivo en el que se proyecta al mismo tiempo una imagen proveniente de un negativo.
87. Superposiciones de fotogramas de objetos diversos.
88. Composición de fotogramas sin haber sido movidos durante la exposición de la luz.
89. Fotogramas de elementos formados por hilos sobre fondo. - matizado por impresiones previas de recortes de papel.
90. Efectos conseguidos al proyectar oblicuamente la luz de la ampliadora sobre objetos de cristal.
91. Superposiciones de recortes de papel sobre imágenes pertenecientes a negativos.
92. Efecto conseguido con la luz de una linterna movida y colocada a distancias diversas del papel de positivo.
93. Consecuencias formales y gráficas conseguidas con la aplicación de tinta china, cenizas y útiles diversos sobre papel de positivo.
94. Efectos logrados con proyecciones de tñamas, plantillas, tinta china, pinceles y plumillas.
95. Impresiones de sellos de goma y dedos realizadas con el revelador sobre el papel de positivo.
97. Fotografía coloreada con acuarelas líquidas.

98. Fotocopia hecha sobre papel pintado con sprays sobre plantillas.
99. Superposiciones provenientes de dibujos.
100. Efectos conseguidos con manos movidas en el momento de la exposición.
101. Elementos desemejantes situados sobre el cristal de la ampliadora sin ser movidos en el momento de la exposición.
102. Imagen fotográfica movida parcialmente al paso de la luz halógena de la ampliadora. El fondo del papel es una monoimpresión con agua.
103. Movimientos de objetos diversos en distintas direcciones al tiempo que la lámpara halógena es movida de un extremo a otro de la pantalla de cristal de la ampliadora.
104. Anamorfosis del rostro de una persona. Encima se han aplicado colonas resinosas pulverizadas.
105. Sucesivos movimientos efectuados con un collage hecho con papel de celofán al paso de la luz de la ampliadora.
106. Sensaciones de movimiento y estelas luminosas originadas por elementos metálicos.
107. Diferentes modos de proceder con colonas (rotuladores y barras pastel) sobre resultados formales y grafistas obtenidos en una fotocopia.
108. Composición con una sola plantilla situada en distintos lugares del papel.
109. Empleo de plantillas diversas y tramas de tejidos.
110. Dibujos efectuados con aerógrafo sobre tramas y redes situadas encima del soporte.
111. Formas obtenidas con un tejido de nylon con roturas que ha sido estirado en el momento de efectuar la pulverización.
112. Imágenes fotográficas conseguidas mediante pantalla de aerografía.

113. Imágenes senignáficas combinadas con plantillas y formas de objetos diversos.
114. Transformación de superficies de papeles mediante dobles y plegados de los mismos sobre los que se han pulverizado los colores.
115. Manipulación de la superficie del papel sobre la que se han situado plantillas diversas y después se ha pulverizado el color.
116. Combinación de efectos de monotipo con los propios de la monoimpresión con aire.
117. Combinación de rubbings hechos con nodillos y transfers de imágenes de prensa con monoimpresión con aire respectivamente.
118. Procedimiento de ceras y tintas de imprimir diluidas. Los gnafismos se han conseguido mediante el rayado con la punta de una espátula.
119. Imágenes conseguidas efectuando raspados y extracción de la cera sobre la superficie del lienzo.
120. Empleo de ceras a las que se han incorporado colores de monoimpresión con agua en una sola impresión.
121. Impresión con ceras incolores y monoimpresión con agua.
122. Imágenes con reservas de cera sobre monoimpresión con agua.
123. Empleo de ceras y monoimpresión con agua, aplicada esta última en varias capas; después se ha efectuado una coloración con rotuladores.
124. Batik conseguido con ceras incolores en diferentes sumersiones en tintas líquidas de colores.
125. Batik obtenido por un solo sumergimiento en un color (naranja); después se ha procedido a pintar con pincel directamente sobre el tejido con tintas de colores.

126. Aplicación de barnas de cera formando rubbings; a continuación se han aplicado encima ceras incoloras, para pasan al tintado correspondiente.
127. Aplicación de ceras sobre un tejido que ha sido previamente anudado y tintado; en último lugar, se ha vuelto= de nuevo a sumergir dicho tejido en otro color de tinte
128. Aplicación de materias colorantes sobre un batik; en este caso barnas pastel, para crear mayor énfasis expresivo en el resultado final.
129. Monoimpresión con agua en cerámica sobre objetos dife-rentes.
130. Monoimpresión con aine en cerámica efectuada con pulverizaciones manuales.
131. Monoimpresiones con aine efectuadas en cerámica (azule-jos) con plantillas y objetos varios.
132. Azulejos cerámicos tratados con la técnica de los lápi-ces grasos.
133. Monoimpresión con aine en azulejo cerámico sobre monoimpresión con agua.

B I B L I O G R A F I A

- ALCALA MELLADO, Jose Ramón, Copj Ant. La fotocopia como soporte expresivo, Alicante, Diputación Provincial (Centro Eusebio Sempere, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert) D.L. - 1.986.
- AMERY, Heather y CIVARDI, Anne, Cómo hacen Grabados y Pinturas, 3ª ed. Plesa, Madrid, 1.981.
- BANISTER, Manley, Prints from Linoblocks and Woodcuts, Stealing Publishing; New York and Oak Tree Press, London, 1968
- BAUDRY, G.-MARANGE, A, Comment on imprime, Dunod, Paris, 1960
- BAULIG, E. y P. DAVIES, Rita, HOLDER, Elizabeth, LEWIS, Alan, SEYD, Mary, TINGLE, Roger, Estampando, 2ª ed. Ceac, Barcelona 1984.
- BEEEDNAM, John, Wood Engraving, Faber, London, 1946.
- BIEGELEISEN, J.I. Screen Printing: A Contemporary Guide, Watson Gupthill Publications, Inc., New York, 1971.
- BODOR, John, J. Rubbings and textures: A Graphic Technique, - Reinhold Publishing Corp. New York, 1968.
- BONFILS, Robert, Iniciación al grabado, Poseidon, Buenos Aires, 1945.
- BRUNSDON, John, The Technique of Etching and Engraving, London, 1965
- CAPON, Robin, Graphic Techniques, B.T. Batsford Limited, London, 1972.
- CARR, Frances, A Guide to Screen Process Printing, Studio Vista Books, London, 1961.

- CAZA, Michel, La Senigrafía, 3ª ed. Rufino Tonnes, Barcelona, 1983.
- CIAPANNA, Cesco, Trucos y técnicas especiales en fotografía, Daimon, Madrid, 1986.
- CHAMBERLAIN, Walter, The Thames and Hudson Manual of Woodcut-Printmaking and related techniques, Ed. Thames and Hudson-Ltd London, 1978 / Grabado en madera y técnicas afines, 1ª ed. española, H. Blume, Madrid, 1988.
- CHAMBERLAIN, Walter, Manual de Aguafuente y Grabado, H. Blume Madrid, 1988.
- CHAMBERS, Anne, Guía Práctica del papel jaspeado, Tellus, Madrid, 1988.
- CHIEFFO, Clifford T., Silk Screen as Fine Art: A Handbook of Contemporary Silk Screen Printing, Reinhold Publishing Corp., New York, 1967.
- DANIELS, Harvey, Printmaking, Hamlyn, Londres, 1971; Viking Press, Nueva York, 1972.
- DAVIES, Rita, LANCASTER, John, SCOTT, Cruz, Pintar y Dibujar, 2ª ed. Ceac, Barcelona, 1984.
- DAWSON, John, Guía Completa de Grabado e Impresión, Técnicas y Materiales, H. Blume, Madrid, 1982.
- DELL, Fred, The Airbrush artist's handbook, Mc Donald, London 1986.
- DE S-AGARO, J. Senigrafía Artística, 8ª ed., Leda, Barcelona, 1987
- DUBEL, Ursula, Batik, dibujos sobre tela, Ceac, Barcelona, 1987.

- DUCKETT, Graham, Aerografía Creativa; una guía paso a paso de las técnicas, estilos y equipos, H. Blume, Madrid, 1987.
- DUNCAN, Ch., Fotografía moderna, Procedimientos y técnicas, - Gustavo Gili. S.A. Barcelona, 1950.
- EASTOR, Phoebe J., Marbling: A History and a Bibliography, Los Angeles, 1980.
- E.P.S. Técnica del arte de imprimir, Librería Salesiana, Barcelona, 1953.
- E.P.S. Tecnología Tipográfica. Librería Salesiana, Barcelona, 1953.
- EICHEMBERG, Fritz, The Art of the Print, Harry N. Abrams, Inc Publishers, New York, 1976.
- FARMER, J.M., New American Monotypes, Exposition of the Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, Washington, 1978.
- FERNANDEZ, Jorge, Manual de esmaltes cerámicos, 2ª ed. Ediciones Condonhuasi, Buenos Aires, 1987.
- FERRON, Miguel, Así se pinta con aerógrafo: la historia de los materiales, la técnica, los errores, la teoría y la práctica de la pintura con aerógrafo, Panamón, Barcelona. 1987.
- Fontcuberta, J., Oriola, J.M., Rueda, J., Pérez-Minguet, L., - Aguado, J., González, J. (colaboradores) "Tecnifoto: enciclopedia de la fotografía", Nueva Lente, Madrid, 1977.

- FOSSETT, Robert O., Techniques in Photography for the Silk - Screen Printer, The Signs of the times Publishing Co., Cincinnati, 1959.
- FREEMAN, Michael, Gua completa de la Fotografía: Técnicas y Materiales, H. Blume, Madrid, 1987.
- GILLON, Edmund Vincent, Jr., Early New England Gravestone -- Rubbings, Dover Publications, Inc., New York, 1966.
- GREEN, Peter, Introducing Surface Printing, Watson-Guptill, New York, 1967.
- GREEN, Peter, New Creative Print Making, Watson-Guptill, New York, 1966.
- GROSS, Anthony, Etching, Engraving and Intaglio Printing, London, 1970.
- HARTUNG, Rolf, Cólores y tejidos, trabajos textiles, Bounet, Paris, 1970.
- HAYTER, S.W., About Print, London, 1962.
- HAYTER, S.W., New Ways of Gravure, Oxford University Press, London and New York, 1966.
- HEDGECOE, John, Manuales de fotografía: Técnica fotográfica, Ceac, Barcelona, 1986.
- HEDGECOE, John, Manual de Técnica Fotográfica, 3ª ed., H. Blume, Madrid, 1980.
- HEIN, Gisela, Estampaciones sobre tela, Bounet, Paris, 1972.

- HOLDER, Elizabeth, SEYD, Mary, TOPHAN, Catherine, TYLER, Mabs WIGG, Dona, Manualidades con materiales textiles, Ceac, - Barcelona, 1980.
- IVES, C. y otros, The Painterly Print, Monotypes from the Seventeenth of the Twentieth Century. New York, 1981. Exp. : Metropolitan Museum.
- JANIS, Eugenia Panny, Degas Monotypes: Essay Catalogue and Checklist, catalogue, Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Mass, 1968.
- KAMPMANN, Lothar, Impresiones en Colores, Bouret, Paris, 1972
- KAMPMANN, Lothar, Tintas, Bouret, Paris, 1972
- KOSLOFF, Albert, Impresión Serigráfica, The Signs of the Times Publishing Co. Cincinnati, Ohio, USA, 1973.
- KOSLOFF, Albert, Photographic Screen Process Printing, The Signs of the Times Publishing Co., Cincinnati, 1968.
- LABORDERIE, Fernand de, y BOISEAU, Jean, Arte y técnica de la Impresión procedimientos y aplicaciones, 4ª ed., Acríba, - Zánagoza, 1967.
- LAING, John, Haga Vd. mismo su diseño y gráfico, H. Blume, Madrid, 1985.
- LALIBERTLE, Norman, MOGELON, A., The art of monoprint, Van Nostrand Reinhold Co., New York, 1974.
- MAILE; Anne, Teñido decorativo de telas, Kapelusz. Buenos Aires, 1971.

- MARA, Tim, Manual de Serigrafía, H. Blume, Barcelona, 1981.
- MARTIN, Judy, Gula completa del aerógrafo: técnicas y materia
Les, H. Blume, Madrid, 1984.
- MISSTEAR, Cecil, SCOTT-HARMAN, Helen, Aerografía Avanzada, H.
Blume, Madrid, 1985.
- MUHLING, Ernesto, Batik, Kapelus, Buenos Aires, 1971.
- NEWICK, John, Making Colour Prints, Dnyad press, Leicesten, -
1964.
- NYELBA, Paul, Cneación, Impresión y Estampado en 5 lecciones,
Leda, Barcelona, 1979.
- OWEN, Peter, El manual de aerografía: airbrushing, H. Blume, -
Madrid, 1987.
- PETERDI, Gabon, Printmaking, New York, 1959.
- PETZOLD, Paul, Efectos y experimentos en fotografía, Omega, -
Barcelona, 1975.
- PLA, Jaime, Técnicas de Grabado Calcográfico y su estampación
Gustavo Gili, Barcelona, 1956.
- POLANCO, C.- Impresiones con tintas, La Muralla, Madrid, 1976
- RASMUSEN, Henry, Printmaking with Monotype, Chilton and Co., -
Philadelphia, 1960.
- ROTTGER, Ernest, y KLANTE, Dieter en colaboración con SALZMANN
Friedrich, El plano, Bounet, Paris, 1972.
- ROUBIER, Jean, Fotoenciclopedia, Daimon, Barcelona, 1959.

ROVIRA SUMULLA, Albert, Gnabado en linóleo, Daimon, Madrid, - 1981.

RUBELMANN, Stephen, D., Enciclopedia of the airbrush, Art Direction Book Company, New York, 1981.

RUS, Stephen, Tratado de Señografía Artística, H. Blume, Barcelona, 1974.

S-AGARO, J. de, Señografía artística, 8ª ed., Leda, Barcelona 1987.

SALA, Carmen y SOVEZ, Luisa, Técnicas de impresión en la escuela, Avance, Barcelona, 1975.

SCHON, Hella, Dibujo con colores pulverizados, Ceac, Barcelona, 1989.

SCHITTLE, Hugo, Diccionario de la fotografía: técnica-ante-diseño, H. Blume, Barcelona, 1982.

SHOKLER, Hanny, Artist's Manual for Silk Screen Print Making, Tudon Publishing Co., New York, 1968.

STERN-DUQUET, Del dibujo espontáneo a las técnicas gráficas, Kapelusty, Buenos Aires, 1961.

TEN HOLT, Friso y SMITH, Stan (directores de la edición), Manual del Artista, H. Blume, Madrid, 1982.

TREVELYAN, Julian, Etching: Modern Methods of Intaglio Print-making, Watson-Guptill Publications, Inc., New York, 1963.

VALVERDE, J. Antonio, "Gnabado", Taller de Las Artes, vol. 13 Ediciones Iberoamericanas Quonum, Madrid, 1986.

VIDAL Y MARTI, Juan, Manual de cerámica, Espasa Calpe, Madrid 1934.

WALKER, Lisa, Screen printing design: an exclusive collection of contemporary silkscreened graphics, Rockpot, Rockpot Pub 1989.

WOISSE, Franz, The Art of Marbling, North Hills, Po, 1980.

WORK, Thomas, Crear y Realizar Grabados, Leda, Barcelona, - 1985.

WORK, Thomas, Crear y Realizar Serigrafía y Pochoin, Leda, - Barcelona, 1986.

YOSHIBA; Toshi y REY, Yuki, Japanese Printmaking and handbook of traditional and modern Techniques, Tuttle Co., Rutland, - Vermont y Tokio, 1966.